

El performance como expresión del yo y la otredad a través del cuerpo oculto y el cuerpo en la memoria en la obra “Antígonas, tribunal de mujeres”.

Vanessa Pahola Llano Cometa

Trabajo de grado presentado para optar al título de Profesional en Psicología

Asesor:

John Gregory Belalcázar Valencia Ph. D

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades

Cali - Valle del Cauca.

2020

Tabla de contenido

Introducción.....	9
Justificación.....	11
Estado del arte.....	13
1. Performance.....	13
a. Performance desde la presencia.....	14
2. Narrativas – Performance.....	18
3. Falsos Positivos.....	20
4. Madres de Soacha.....	23
5. Memoria y Cuerpo.....	27
a. Memoria colectiva.....	27
b. El cuerpo en la memoria.	29
c. Arte, memoria y política.....	31
Planteamiento del problema.	34
Objetivos.....	39
Objetivo General.....	39
Objetivos Específicos.....	39
Marco Teórico.....	40
1. Psicología social construccionista.....	40
2. Narrativas.....	43
2.1. Narrativa según Jerome Bruner.....	43
2.2. Narrativa según Jorge Larrosa.....	46
2.3. Narrativa según Kenneth Gergen.....	48
2.3.1. “El yo saturado”	48
2.3.2. El cuerpo relacionado con la emoción, el placer y el dolor.....	49

2.3.3. Bailando con las emociones.....	50
2.4. Narrativa según Guilles Deleuze.....	51
3. Memoria.....	53
3.1. Memoria y narrativa según Leonor Arfuch.....	55
3.2. Memoria como construcción colectiva según Félix Vázquez.....	56
3.3. Memoria y sus narraciones.....	58
3.4. Memoria y su deber.....	59
3.5. Memoria y sufrimiento.....	60
3.6. Memoria y elaboración poética del conflicto.....	61
4. Víctima.....	62
4.1. ¿Quién es víctima?.....	62
4.2. Victimidad como posibilidad de lucha.....	64
4.3. Víctima en la Ley 1448 de 2011.....	67
4.4. Las leyes de víctimas promulgadas en Colombia.....	69
4.5. ¿Quién no es víctima?.....	73
Marco metodológico.....	74
Niveles de análisis.....	76
Análisis 1.....	76
a. Análisis argumentativo y filosófico de Antígona: “Antígona”, tragedia griega.....	76
b. “Antígonas, tribunal de mujeres”, tragedia colombiana.....	79
c. Tragedia griega y tragedia colombiana.....	79
Análisis 2	81
a. Línea de sucesos.....	81
b. Análisis narrativas de cuerpo, voz y objeto	83
c. Análisis red de actores y experiencia relacional.....	97

Grafo red de actores escena inicial.....	99
Grafo red de actores segunda escena.....	99
Grafo red de actores tercera escena.....	100
Grafo red de actores cuarta escena.....	101
Grafo red de actores quinta escena.....	101
Grafo red de actores sexta escena.....	102
Grafo red de actores séptima escena.....	103
Grafo red de actores octava escena.....	103
Grafo red de actores novena escena.....	104
Grafo red de actores décima escena.....	105
d. Campo experiencia relacional.....	105
Grafo experiencia relacional – escena inicial.....	106
Grafo experiencia relacional – escena segunda.....	107
Grafo experiencia relacional – escena tercera.....	107
Grafo experiencia relacional – escena cuarta.....	107
Grafo experiencia relacional – escena quinta.....	107
Grafo experiencia relacional – escena sexta.....	108
Grafo experiencia relacional – escena séptima.....	108
Grafo experiencia relacional – escena octava	108
Grafo experiencia relacional – escena novena.....	108
Grafo experiencia relacional – escena décima.....	109
Discusiones.....	112
Primera relación en despliegue - relación entre objetos y sujeto.....	112
Segunda relación en despliegue- relación entre sujetos.....	113
Madre e hijo.....	113
Madre y victimario.....	114
Tercera relación en despliegue – Madres como colectivo.....	116

Conclusiones.....	117
Memoria performática: cuerpo, voz, objetos.....	117
Memoria del cuerpo, voz y objetos.....	118
Memoria como ritual de resarcimiento: cuerpo, voz y objeto	119
Memorias en polifonías: cuerpos, voces y objetos.....	120
Referencias bibliográficas.....	123

Tabla de figuras

Figura N 1. Leyes de víctimas en Colombia.....	72
Figura N° 2. Análisis 2. Línea de suceso.....	82
Figura N° 3. Convenciones Red de actores.	98
Figura N° 4. Grafo red de actores escena inicial.....	99
Figura N° 5. Grafo red de actores segunda escena.....	99
Figura N° 6. Grafo red de actores tercera escena.....	100
Figura N° 7. Grafo red de actores cuarta escena.....	101
Figura N° 8. Grafo red de actores quinta escena.....	101
Figura N° 9. Grafo red de actores sexta escena.....	102
Figura N° 10. Grafo red de actores séptima escena.....	103
Figura N° 11. Grafo red de actores octava escena.....	103
Figura N° 12. Grafo red de actores novena escena.....	104
Figura N° 13. Grafo red de actores décima escena.....	105
Figura N° 14. Convenciones campo experiencia relacional.....	106
Figura N° 15. Grafo experiencia relacional – escena inicial.....	106
Figura N° 16. Grafo experiencia relacional – escena segunda.....	107
Figura N° 17. Grafo experiencia relacional – escena tercera.....	107
Figura N° 18. Grafo experiencia relacional – escena cuarta.....	107
Figura N° 19. Grafo experiencia relacional – escena quinta.....	107
Figura N° 20. Grafo experiencia relacional – escena sexta.....	108
Figura N° 21. Grafo experiencia relacional – escena séptima.....	108
Figura N° 22. Grafo experiencia relacional – escena octava	108
Figura N° 23. Grafo experiencia relacional – escena novena.....	108
Figura N° 24. Grafo experiencia relacional – escena décima.....	109
Figura N° 25. Grafo análisis de repliegues.....	110

Figura N° 26. Grafo final.....	111
--------------------------------	-----

Agradecimientos

Gracias a Dios y al espíritu de luz.

Agradezco el apoyo incondicional de mi familia, especialmente mis maravillosos padres, a mis amigas, mis almas gemelas que estuvieron desde un inicio hasta el final.

Gracias al teatro y la experiencia laboral que hizo tomar la decisión de emprender esta mi segunda carrera profesional.

Gracias a mis profesores Katherine Torres, Orlando Montenegro y especialmente a John Gregory Belalcázar quien, con su saber, me permitió profundizar en el arte y la psicología para continuar descubriéndome y co-construyendo con las comunidades y contextos que encuentre en el andar, y reforzando mi camino académico con la frase del poeta Machado (1912) “Caminante no hay camino se hace camino al andar” (p. 179).

Gracias a mis compañeras investigadoras del Semillero Conciencia donde nos fortalecemos para continuar con nuestro aprendizaje, saberes y conocimientos en constantes transformaciones y desafíos.

Introducción

En Colombia existe un conflicto armado de más de seis décadas, las cuales se han ido periodizando de acuerdo a cada uno de los contextos, actores, y momentos de la historia del conflicto armado colombiano, entre ellos la disputa por el poder entre los partidos conservadores y liberales, la conformación de guerrillas campesinas, la conformación de grupos al margen de la ley, introducción del narcotráfico y la nueva generación de grupos armados a partir de los procesos de paz.

Para Satizábal (2015) este conflicto armado constituye hoy la más grande tragedia humana del hemisferio occidental con “más de sesenta mil desaparecidos, más de cinco mil fosas comunes, más de seis millones de desterrados internos, más de seis millones de emigrados al exterior, más de diez mil presos políticos”. (p. 251).

Entre los años 2002 y 2010, se visibilizan las ejecuciones extrajudiciales, conocidas como “falsos positivos”, que corresponde al asesinato por parte de agentes estatales a jóvenes ciudadanos inocentes en situación de indefensión, a quienes hacen pasar por guerrilleros muertos en combate.

Según El Observatorio de Derechos Humanos de la Plataforma Coordinación Colombia, Europa, Estados Unidos (2013), documentó que entre 2002 y 2010 existieron 3.512 ejecuciones extrajudiciales cometidas directamente por miembros de la Fuerza Pública, que promediando implica 390 casos por año, es decir, más de una persona asesinada cada día durante este periodo.

Ante este panorama aparecen temas como la verdad, la justicia, la reparación, la reconciliación y la no-repetición de estas ejecuciones, emergiendo de este modo grupos de personas que buscan exponer su voz, hacerse visibles y recuperar la memoria.

Entre estos grupos están “Las madres de Soacha”, quienes son las madres de los mal llamados “Falsos Positivos”, las cuales, a través del cuerpo y el performance con sus nociones de expresión activa, creativa, productiva y transformadoras se expresan y denuncian a través de la obra “Antígona, tribunal de mujeres” (2013).

A partir de esta obra de teatro se desarrolla el tema de este proyecto de investigación donde emergen diferentes narrativas desde el cuerpo, voz y objetos, las cuales permiten reivindicar el valor de la desobediencia femenina, crear espacios de expresión, rituales de re-dignificación para las víctimas, mecanismos de la memoria contra el olvido, sanación de modo colectivo de las heridas de una sociedad en busca de verdad, de justicia y de paz.

El método para el desarrollo de este proyecto es de un tipo de investigación cualitativa de carácter exploratorio, desarrollado con varios niveles de análisis entre ellos un análisis argumentativo – filosófico, análisis de narrativas y finalmente análisis a través de grafos narrativos.

Finalmente se presenta la categoría del tipo de memoria a la que alude la presente investigación donde aparece el arte, el performance, las narrativas de cuerpo, objetos y voz, logrando nombrar lo que ha sido silenciado, enfrentando la realidad cruda y violenta del conflicto armado colombiano.

Justificación

Al establecer el reconocimiento y categoría de víctima en Colombia, marco que se da a partir de la ley 1448 de 2011 de Colombia o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, se establecen los reconocimientos de quienes son víctimas en Colombia, se destaca entre ellos los mal llamados “Falsos positivos” o víctimas de falsos positivos.

En el marco de este reconocimiento se pueden reconocer diferentes acciones de resistencia desde las madres de las víctimas de lo que se considera como falsos positivos, entre ellas la obra de teatro, “Antígonas, tribunal de mujeres”, en la cual a través de narrativas de cuerpo, voz y objetos estas mujeres de manera individual y colectiva presentan momentos, relatan su cotidiano, evidencian las ejecuciones extrajudiciales y realizan denuncia de victimarios, poniendo en escena la importancia del carácter de la memoria y lo narrativo.

A partir del análisis y reconocimiento de esta obra performática como expresión del yo y la otredad a través del cuerpo oculto y el cuerpo en la memoria se presenta la importancia del desarrollo de este proyecto de investigación pues al realizar un estudio sobre lo que producen estas acciones de co-construcción ante el conflicto armado nos da respuestas que permite identificar un tipo de memoria que genera catarsis, resiliencia, consuelo, y mengua el dolor ante este conflicto armado en nuestro país.

Como menciona en entrevista el fotógrafo Saavedra (2017, como se citó en Sánchez, 2017):

Las víctimas de las violencias múltiples en Colombia no tienen, no se les han dado tampoco, muchas herramientas para sanar y hacer su duelo. Lo mejor a lo que pueden aspirar es, quizá, una casa, un poco de dinero y ya está. Pero lo más difícil, lo psicológico, suele quedar de lado. El mundo entero suele no concentrarse en la

psicología después de una guerra. Y sin duda aquí el arte se ha convertido en una gran herramienta para que las víctimas hablen, para que las víctimas enfrenten su duelo. (C. Saavedra, comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

Por esta razón es importante aportar el análisis desde una mirada metodológica de un tipo de memoria que permite el desarrollo de procesos de visibilización, reparación y reconciliación, resaltando la importancia del cuerpo y la presencia. El cuerpo puede tener una expresión no solamente artística, sino que puede articularse en el plano del conflicto político de auto-exhibición, visibilización y politización de los cuerpos menospreciados con el objetivo de, o bien, destituir la norma o extender la norma.

Se aporta a un análisis bajo la teoría de la psicología social construccionista, las narrativas según Bruner (2003, como se citó en Siciliani 2014), Larrosa (2007), Gergen (2009), Deleuze (1962, como se citó en Esperón, 2014) y la noción de memoria según Vázquez (2001, como se citó en Rodríguez, 2001) y Arfuch (2012).

Para lograr visualizar las variaciones del yo de las madres, se implementarán grafos narrativos, los cuales van a permitir identificar los momentos y escenarios significativos por los que las madres han transitado, las redes de relaciones y de apoyo, mirando los vínculos y lazos, por último, los grafos permitirán visualizar los repliegues, es decir, las conexiones o relaciones entre un momento y otro. Aportando desde este análisis sobre como la psicología social genera procesos en términos de subjetividad y colectividad. Finalmente, al reconocer el tipo de memoria en este proyecto de investigación se espera aportar a las diversas metodologías que se usan en los distintos escenarios y contextos colombianos, dónde es necesario poner en diálogo los lenguajes del arte, su polifonía con la densidad del sufrimiento psíquico y social como secuela del conflicto armado en Colombia.

Estado del Arte

A continuación se presentará el estado del arte del performance, narrativas performance, falsos positivos, madres de Soacha y memoria, de este modo se tendrá una claridad sobre la importancia de tener un diseño de una metodología de análisis que permita integrar el arte, el conflicto y la memoria, como espacios de expresión, rituales de re-dignificación para las víctimas del conflicto - en este caso “Las madres de Soacha”-, mecanismos de la memoria contra el olvido, sanación y reparación de modo colectivo de las heridas de una sociedad en busca de verdad, de justicia y de paz.

A partir de la obra teatral “Antígonas, tribunal de mujeres” del director Carlos Satizábal, aparecen los conceptos a utilizar en el presente documento. El performance desde una mirada de la presencia y el cuerpo que genera un acto enunciativo, la Narrativa Performance que aparece dentro de un contexto de conflicto en Colombia con los mal llamados “Falsos Positivos” o ejecuciones extrajudiciales los cuales son los asesinatos de personas en situación de indefensión por parte de agentes estatales.

Alrededor de estos hechos existen múltiples factores que impiden que las víctimas accedan de manera integral a derechos como la verdad, la justicia y la reparación, y, por consiguiente, que los principales responsables sean castigados generalizando un panorama de impunidad del que no parece haber salida.

1. Performance

Palabras clave: Presencia, público, significado, arte, política, cuerpo, estética.

Definir el performance como tal es complejo, pese a sus innumerables estudios e intentos por definirlo, resulta controvertido por su permanente transformación, como menciona RoseLee Goldberg (1996, como se citó en Ayerbe, 2017), el performance por su propia naturaleza escapa de una definición exacta. El performance atraviesa fronteras entre teoría y crónica, entre lo personal y lo social, entre el yo y el nosotros. Por ello el performance es un concepto inestable y controvertido, a pesar de que muchos teóricos insisten en tratar de definirlo sería mejor como menciona Katherine Zien (2014) preguntarnos cosas como: “¿Qué hacen los performances?”. “¿De qué manera se posicionan los estudios del performance frente a sus ‘objetos’ de estudio?”. (p, 123).

1. Performance desde la Presencia

Para Taylor (2016, como se citó en Cano, 2018) el cuerpo performático aparece como un medio subversivo que posibilita una política de la presencia, además de modificar y reflexionar el papel de la mirada y el cuerpo como espacios empáticos, es por ello que aparece el performance como una creación de la presencia, donde según Araiza (2014) lo importante es centrarse en la acción, en la cosa haciéndose, más que en el producto, y no en la cosa hecha, en este sentido la pregunta más pertinente no es tanto qué hace una obra de arte, qué efectos produce una práctica artística, sino cómo lo hace y es aquí donde se presenta el desarrollo de esta investigación.

Para Lehmann (2013, como se citó en Araiza, 2014) “La presencia no puede nunca estar allí y ser colmada en sentido pleno, pues siempre conserva el carácter de lo anhelado, de lo únicamente aludido y ya desaparecido cuando se torna experiencia reflexiva” (p, 24). la presencia no se debe concebir como algo exclusivo de la eventualidad efímera de un cuerpo,

debe concebirse como algo más profundo, como la categoría del encuentro del público con la performance en sus diversos modos y soportes. Así para Auslander (2008, como se citó en Ayerbe, 2017), el performance estaría basado en la copresencia física y temporal de los intérpretes y el público y por ello se debe tener en cuenta que el performance siempre se realiza para alguien, para y ante un público que lo reconozca y muy habitualmente incluso le dé sentido.

Es por ello que el performance propone una construcción del público más compleja que las artes tradicionales, ya que incluye a todas las personas presentes en el momento de la acción como sujetos activos que generan un significado de la obra. Para Erika Fischer-Lichte (2004, como se citó en Ayerbe, 2017) las performances son obras de arte con cualidades especiales “brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, eso es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores”. (p, 553).

Para Phelan (1993, como se citó en Ayerbe, 2017) “la única vida de la performance está en el presente” (p, 555). Phelan afirma que “[...] la performance puede realizarse otra vez, pero esta repetición en sí misma la marca como ‘diferente’. El documento de una performance es [...] un apoyo a la memoria para hacerse presente”. (p, 556).

Fischer-Lichte (2004, como se citó en Ayerbe, 2017) señala que las realizaciones performativas trascienden los límites de lo hasta entonces considerado estético, pues lo estético aparece como lo social, político y ético. Resume en los siguientes cuatro puntos:

1. Una performance se da por la co-presencia corporal de los actores y espectadores, mediante su encuentro e interacción.

2. Lo que pasa en las performances es transitorio y efímero. No obstante, cualquier cosa que aparece en su curso se experimenta como algo presente de manera particularmente intensa.
3. Una performance no transmite conceptos dados de antemano. Es la performance la que genera los significados que aparecen a lo largo de su curso.
4. Las performances se caracterizan por su eventualidad. (p. 554-555).

Así vemos como las realizaciones performativas a través de la presencia desafían un tópico ampliamente arraigado en algunas teorías sociales y perspectivas de las humanidades, donde la interpretación, la identificación y atribución de significado, debe ser central y exclusiva, entrelazando los efectos de presencia con los efectos de significado.

Brijaldo (2014) reafirma los aportes de los investigadores brasileiros Christine Greiner y Pablo Assumpçã quienes postulan al performance como método de investigación y la práctica y la creatividad artística como elementos vitales para consolidar la actividad teórica de este. El performance tiene acciones denominadas happenings e intervenciones, que se caracterizan por articular “procesos miméticos”, en donde lo propio de estos procesos según la teoría estética, menciona que Adorno (citado por Araiza, 2014) es que “no se dirige exclusivamente a la mera imitación de lo que ya existe; antes bien es una pretensión de ir contra lo establecido y aspira a la creación de lo que todavía no existe [...] la anticipación de un ser en sí que todavía no es” (p, 24).

En el performance se da forma corporal a algo que influye en la construcción de relaciones sociales. Se elaboran experiencias emocionales y afectivas y se instauran relaciones sociales en el momento de ejecutar acciones corporales.

Del mismo modo, el performance aparece como un dispositivo, que permite estudiar el aspecto gestual y visual del proceso en que se desarrolla, en niveles más amplios que el de la ejecución, aquí aparece la documentación como dispositivo performativo, provocando una tensión en el orden hegemónico social – binario, en diferentes contextos como violencias de género, denuncias, etc; emergiendo de este modo el performance como una práctica de resistencias que van desde el contacto obsceno con los límites corporales hasta la celebración lúdica del vínculo entre el arte y la praxis vital.

Es importante resaltar que existen metodologías del performance que permiten abordar su registro, el lenguaje performativo aparece como una narrativa esteticopedagógica, abordándose en dimensiones expresivas y formativas, que invitan a ampliar reflexiones sobre las culturas escolares, las relaciones pedagógicas y las intencionalidades del acto educativo. Hay potencial estético del reconocimiento en cuanto a performance “intercorporal”, donde podríamos entender el cuerpo en tanto relaciones entre términos (potencias-fuerzas) desiguales (diferencias intensivas) y no como totalidad (substancia). Brand (2018) menciona que para Deleuze, se genera la posibilidad de fundar actos de habla en la comunidad a través del arte, lo que permite una expansión de la estética hacia una dimensión política.

Taylor (2010, como se citó en Carrizosa, 2011) manifiesta “un sistema histórico y culturalmente codificado en el que toman sentido las imágenes que en este se articulan, participando en la transmisión de una memoria social. Estas estrategias del performance, tienen su historia y también se van transformando”, (p.41). Así pues, según Taylor el performance es un tipo de práctica artística o estética la cual por su conceptualización (desarrollada por los estudios culturales, la teoría crítica, la lingüística, la antropología, la microsociología y la estética) como

en su realización, las prácticas de performances pueden tener una finalidad no solamente artística, sino a veces política o ritual.

2) Narrativa - Performance

Palabras clave: Teatro, denuncia, imagen, cuerpo, presencia.

En las narrativas performance aparece el concepto de escritura performativa, la cual refiere visiones e imagen performativa del propio artista, según Sehn, Carina, & Zordan, Paola (2014) para Deleuze la imagen dentro de las narrativas performance van de una imagen en movimiento a una imagen de tiempo, por ejemplo en el teatro para analizar cómo la imagen se inicia desde una representación estratificada y moralizante, se observa una imagen performativa y vibrante, por ello Deleuze (1990, como se citó en Sehn, C. & Zordan, P 2014) manifiesta en la apertura de su libro *Imagen-Tiempo* "Lo real ya no estaba representado o reproducido, pero dirigido". (p, 553).

El trabajo de los artistas contemporáneos al momento de hacer narrativa performance nos permite y nos hace pensar en la imagen en su relación con lo nuevo, lo que no puede ser contenido, en el cuerpo que crea imágenes sucesivamente, con acciones simbólicas, resonancias emocionales de experiencias físicas y corporales, dispositivos materiales e intuición, entendiendo esta como la esencia singular de otros signos sensibles y no solo de la conciencia intelectual, sino como menciona Deleuze (1990, *Ibíd*) una intuición vital profunda, que provoca y cuestiona lo que hemos tomado como la vida misma.

La narrativa performance es una potente herramienta político artística que tiene el poder comunicativo para la libre expresión, para el escape de modelos normativos y rígidos mediante el intercambio de varios lenguajes artísticos, que permiten la denuncia de los diferentes tipos de

violencia dentro de los discursos hegemónicos de poder. Se transmite el conocimiento y la memoria cultural, se problematizan los temas alcanzando una dimensión profundamente política y permitiendo de este modo generar procesos de cambio.

A través de la producción de actos performativos el cuerpo se manifiesta, creando cambios de vida en espacios para la fuga e intersubjetividad, estos actos colectivos son parte de una nueva política de la presencia, donde surge el arte como resistencia desde las emociones y el respeto, como legado que permite la transmisión de los legados generacionales que circulan en la vida cotidiana, como fin de reclamar justicia y construir memoria; existen muchas narrativas performáticas como las visuales entre las que se encuentra el cine, la fotografía, el video comunitario donde se conjugan modos de temporización sociales, éticos y estéticos; las corporales como la danza, el teatro, la expresión corpórea, etc.

Las acciones de narrativa performance permiten generar el concepto de representaciones de arte relacional como curativo, pues a través de la práctica artística se intensifica y profundiza en experiencias somáticas; esta práctica, desarrollada por Peter Levine (1999, como se citó en Alice 2015) ayuda a pensar, concebir y realizar proyectos artísticos que limitan no solo entre el proyecto artístico y social, sino que se alcanzan los límites con el proyecto terapéutico de manera individual o colectivo. También se genera una plataforma clínico-performativa donde se trabajan en contextos de personas con situaciones de trauma puntual o crónico, así como en acciones de cultivo y promoción de la salud, aquí aparece el arte como una práctica de curación, según Rezende, D & Alice, T. (2017), existen tres ejes rectores del trabajo del artista: “La libre circulación como práctica clínica a través de la creación de plataformas específicas para la libre expresión del cuerpo, el empoderamiento de los participantes y la mejora de los afectos dentro de la actuación”. (p, 1).

Aparece el teatro como modelo performativo apelando al contacto sensible y empático de los cuerpos, a la intimidad de los vínculos afectivos, a los relatos biográficos y sus respectivas proyecciones en lo social y en la historia, por ello en esta investigación analizaremos en la obra “Antígona, tribunal de mujeres” del director Carlos Satizábal, todos estos elementos que permitirán dar cuenta de lo liberador y restaurador de las narrativas como actos enunciativos.

3) Falsos Positivos

Palabras claves: Ejecuciones, gobierno, población civil, derechos, justicia, forense, cuerpo, conflicto.

Las ejecuciones extrajudiciales conocidas en el país como “falsos positivos”, son el asesinato por parte de agentes estatales a jóvenes ciudadanos inocentes en situación de indefensión, a quienes hacen pasar por guerrilleros muertos en combate dentro del marco del conflicto armado que vive el país. Estas ejecuciones son una práctica de vieja data en Colombia, pues el conflicto armado lleva una duración de más de seis décadas, sin embargo, estas ejecuciones se visibilizan entre los años 2002 y 2010.

Rodríguez (2014) refiere:

Es en este periodo donde se instaura la Política de Seguridad Democrática del entonces Presidente Álvaro Uribe Vélez, dicha política, basada en los planteamientos de la Doctrina de Seguridad Nacional y construida sobre la lógica del enemigo interno implicó una vasta militarización del país y un accionar desproporcionado de parte de la fuerza pública que se vio reflejado en múltiples violaciones a los Derechos Humanos e infracciones al Derecho Internacional Humanitario. (p, 4).

Existieron aproximadamente alrededor de 3.500 ejecuciones extrajudiciales de personas, en su mayoría civiles a lo largo y ancho del país, todo este panorama implica grandes desafíos en materia de política criminal. Para la Justicia Transicional en Colombia, la equivocidad y los usos estratégicos, ideológicos y políticos de la categoría de víctima son el resultado de procesos performativos que obligan a realizar una crítica situada de los modos en que se constituyen las víctimas del conflicto armado en nuestro país.

La sistematicidad, la cual es un elemento característico del delito de lesa humanidad, no ha sido identificada ni por los jueces ni por la fiscalía, y esto se debe en que no se ha profundizado lo suficiente en la relación del *modus operandi* en el análisis de las ejecuciones extrajudiciales. Para Tamayo (2016) se nota la equivocidad y los usos estratégicos, ideológicos y políticos de la categoría de víctima, este término aparece como sujeto jurídico en la Ley 1448 de 2011 de Colombia o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras.

En el contexto colombiano el tema de la desaparición forzada y de los falsos positivos se observa desde dos perspectivas, una donde se establecen los patrones de la desaparición forzada utilizando en primer lugar las sentencias de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en particular en los casos en que Colombia se ve involucrada, la segunda, es útil reflexionar sobre si las ejecuciones arbitrarias, es decir los falsos positivos, representan una conducta aislada o si, al contrario, identifican ciertos criterios de sistematicidad.

Los “falsos positivos” tienen diferentes sistemas de protección de los derechos humanos previstos en el ámbito nacional (Constitución y legislación penal), regional (Sistema interamericano de derechos humanos) e internacional (ONU), donde es importante la

responsabilidad penal de los ejecutores y la competencia de la Corte Penal Internacional para conocer de estos casos.

Durante el auge de los paramilitares tras la unificación de las Autodefensas Unidas de Colombia, y seguida por militares en el marco de la Política de seguridad democrática del expresidente Álvaro Uribe, se conocen las dimensiones simbólicas y prácticas del manejo de la corporalidad del enemigo, abordándose a partir del conocimiento que producen antropólogos forenses acerca de esos cuerpos, de la violencia y del conflicto.

Según Olarte y Castro (2019) el manejo de los cuerpos en contextos de guerra se entiende como una expresión de biopoder materializado en la corporalidad de aquellos designados enemigos. Al ser señalados y contruidos como cuerpos politizados y polarizados, recae sobre ellos el peso de la violencia favorecida o apoyada por el Estado.

El conocimiento forense nutre escenarios de justicia transicional donde se encuentran los derechos a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición, permitiendo reconocer los cuerpos de guerra: desmembrados, (semi)desnudos, enterrados en fosas superficiales, enterrados individualmente en terrenos que sirvieron de cementerios clandestinos, cuerpos que se enterraron rápido, que fueron muchos y que se quisieron esconder. En cuanto a los falsos positivos el conocimiento forense permitió evidenciar, denunciar y responsabilizar (en algunos de los casos) a quienes desaparecieron, asesinaron y presentaron como falsos guerrilleros a jóvenes inocentes, produjo a las víctimas en el sentido que las logró identificar como tal, produjo militares responsables que, en algunos casos han sido juzgados por la justicia ordinaria, y que da insumos e información a la Jurisdicción Especial para la Paz, JEP.

Por otra parte, en las ejecuciones extrajudiciales, aparece el periodismo como medio que permite profundizar en estos temas no denotando una sola historia o hechos aislados, sino que llega a ser tan informativo y con datos precisos que es el complemento idóneo para entender esta problemática en su totalidad, sin embargo debe tenerse en cuenta el manejo de los medios con este tema pues según Nieto (2010) medios de comunicación como “Semana” y “El Espectador” dan garantías de esa tarea con el ciudadano, de revelar las atrocidades de los últimos gobiernos con este tipo de ejecuciones, pero cuando se habla de “El Tiempo”, se puede pensar que por sus intereses políticos no cumplen con esta función social de informar y denunciar.

Frente a los “Falsos Positivos” existe una ausencia o poca generación de acciones colectivas políticamente relevantes, para ello Lozano (2011) refiere dos teorías: la teoría de las Acciones Colectivas de Sidney Tarrow, donde se menciona la estructura de oportunidades para la generación o no de procesos de organización y movilización social y de otro lado, los aportes de la Psicología Política Latinoamericana representada por Ignacio Martín-Baró, Maritza Montero y Edgar Barrero, quienes desarrollan categorías muy importantes no sólo para la comprensión de procesos de participación política y social, sino para la transformación de las mismas realidades en la que los sujetos desarrollan sus procesos vitales existenciales.

4) Madres de Soacha

Palabras claves: Conflicto armado, memoria, mujeres, denuncia, víctimas.

Mafapo: Madres de Falsos Positivos de Soacha, es el resultado de la organización de las madres de los jóvenes desaparecidos, asesinados y presentados ante la opinión pública colombiana como guerrilleros dados de baja en combate por las fuerzas militares colombianas durante el gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez, esta organización busca visibilizar de

manera testimonial la lucha que han llevado adelante como víctimas del conflicto armado en Colombia, son la experiencia de resistencia más reciente contra los crímenes y el terrorismo de Estado en Colombia.

Las Madres de Soacha han tenido la experiencia de conocer de primera mano una de las luchas más emblemáticas a nivel latinoamericano, la de las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo en Argentina, quienes han luchado motivadas en pos de la memoria, el recuerdo y la reivindicación de la verdad y la justicia por los 30.000 hijos, hijas, nietos y nietas desaparecidas por la dictadura argentina en el siglo XX.

Estas mujeres como sujetas políticas logran tener una gran capacidad de agencia. Según Mateo (2013) esta capacidad es clave para el desarrollo como libertad, ejercida a partir de la participación individual y colectiva en espacios públicos, tejiendo vínculos asociativos y politizando su rol como madres. Del mismo modo Mateo (2013) analiza la condición de las Madres de Soacha como víctimas directas de violencia sociopolítica, hilando a través de sus testimonios la reconstrucción del caso para el diseño de un litigio estratégico, el cual va desde un enfoque de la Teoría Crítica del Derecho y lo relaciona con el empoderamiento de las mujeres, este empoderamiento se ve en las acciones de resistencia que ellas hacen transitando del anonimato y desconocimiento del contexto sociopolítico del país hacia el posicionamiento en espacios públicos donde exigen sus derechos, reivindican sus identidades, visibilizan los hechos y el trabajo continuo por la justicia social.

Para Batliwala (1997, como se citó en Toro, 2019) el proceso de empoderamiento se describe como una acción en espiral, que altera la conciencia, identifica áreas de cambio, permite crear estrategias de promoción de cambio, mediante el análisis de acciones y resultados. Con esto

se busca alcanzar niveles más altos de conciencia y estrategias más acordes con las necesidades y con acciones que podrían ser mejor ejecutadas.

Para generar procesos de empoderamiento se debe vincular no solo a los activistas, sino también a las colectividades y comunidades. Es por esto que este proceso no puede ser ni vertical ni unilateral sino amplio, que convoque a cuantos más actores sea posible.

Para Gaitán (2017), la organización de las Madres de Soacha tiene identidades de resistencia social donde logran analizar desde la metodología de memoria histórica como eje fundamental para la reconstrucción del tejido social, por medio de talleres colectivos, que permitirán evidenciar las diferentes identidades que se tejen alrededor de la organización, enfatizando en las de resistencia social.

Según Cabana y Gómez (2010) estas madres, durante el proceso de conformación de las Madres de Soacha, han recibido apoyo de varias organizaciones como MOVICE (Movimiento de víctimas de crímenes de estado), el colectivo de abogados José Alvear Restrepo, el Comité de presos políticos, Intermón Oxfam de España, Amnistía Europea, Caídos por Colombia, entre otros, quienes se vincularon a la lucha de estas mujeres por denunciar la verdad, la justicia y la no repetición de los hechos. También mencionan que se han imputado cargos a un total de 95 personas, otras 106 han sido cobijadas con medida de aseguramiento, los investigadores han formulado escrito de acusación contra 81 uniformados, a juicio han sido llamados 76 personas más y han sido absueltas de los cargos 33 miembros de la Fuerza Pública, entre ellos varios de los militares sindicados de cometer los asesinatos de varios de los jóvenes de Soacha durante el año 2008, y todavía quedan muchos procesos más por aclarar.

Frente a esta situación que envileció a sus hijos, las madres comprendieron que la única forma de restablecer su honra y buen nombre era a través del activismo por su memoria, organizándose para llevar a cabo acciones colectivas fuera de los canales institucionales usuales, con acciones claras de expresión frente a sus demandas y erigiéndose como verdaderos sujetos colectivos.

Otra mirada importante y no menos relevante que debemos darle a las Madres de Soacha es que indistintamente de su estado civil, identidad sexual, condición económica o violencia que han padecido en sus cuerpos, ellas tienen derecho a disfrutar de su erótica y corporeidad libremente, es decir que deben generar el reconocimiento de su subjetividad, para Oquendo, H. (2014) con base en la autonomía de sus cuerpos se hallan pistas para elaborar una liberación de los estereotipos viciados que se han erigido por la heteronormatividad, que continuamente y en silencio las ha anulado como sujetos de deseo y pasión.

Oquendo, H. (2014) plantea un análisis socio-cultural de la mujer a partir de su corporeidad y sexualidad en el contexto colombiano: Mujer deshabitada, corporeidad y sexualidad en el contexto colombiano; imaginarios sexuales la madre y la siempre virgen; corporeidad femenina como símbolo hermenéutico desde el contexto social colombiano, sexualidad mutilada: fecundidad y objeto de mercadeo.

Finalmente en este estado del arte sobre las Madres de Soacha aparece un ejercicio teatral de memoria, como forma de activismo, de empoderamiento y de denuncia, estas madres, junto a sobrevivientes de asesinatos políticos, defensoras de Derechos Humanos, víctimas de montajes políticos y actrices del colectivo Tramaluna Teatro, realizan la obra de teatro “Antígona,

tribunal de mujeres” del dramaturgo y poeta colombiano Carlos Satizábal, la cual es una Beca de Creación Arte y Memoria desarrollada en el 2013 en Bogotá, Colombia,

Esta obra femenina muestra mecanismos de la memoria contra el olvido, muestra rituales y voces que permiten nombrar y empezar a sanar de modo colectivo las heridas de una sociedad en busca de verdad, de justicia y de paz.

5) Memoria y cuerpo

Palabras claves: Olvido, identidad, narrativas, trauma, política, arte.

a. Memoria colectiva

Fuchs (2003, como se citó en Proaño, 2015) afirma “Lo que somos es lo que hemos olvidado” (p, 35). Lo que hemos olvidado, en la medida en que ha quedado internalizado e incorporado de manera inconsciente, forma parte de lo que somos. La memoria es la que entendemos como la capacidad de recordar o como el conjunto de imágenes de hechos pasados que quedan en la mente, como la base de la identidad. Esto adquiere importancia porque esta memoria implícita no es un mero reflejo corporal, es la encarnación de los controles sociales y políticos y de las circunstancias de vida económica a las que los sujetos han estado expuestos.

La memoria tiene muchos estudios y desafíos epistemológicos, para Jelin (2014) existen varias líneas de dimensiones en las que se observan avances, una línea que siguió cuestiones de arte, de rituales de conmemoración, del sentido del artista que hace tal cosa, de la literatura, del sentido estético que incorporaron los memoriales, análisis de productos culturales, desde el cine a la fotografía pasando por la literatura, el teatro y la performance, en la tradición de la crítica cultural, sin embargo para Jelin estos análisis están ausentes de los contextos sociopolíticos y las

luchas de los sujetos sociales. Hay otra línea que mira las instituciones, si tal país aplica o no reparaciones, cuántos juicios se hacen en tal o cual lugar y otra línea de trabajo la cual se centra en el testimonio, en la subjetividad. Jelin (2014), menciona que estas líneas no están dialogando entre sí.

Por otra parte, la memoria tiene lugares, ejes, y pedagogía. Los lugares de la memoria, según Pierre Nora (1997, como se citó en Robin 2014):

Son, ante todo, restos. La forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita, porque la ignora. Es la desritualización de nuestro mundo lo que hace aparecer la noción. [...] Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales... (P, 124)

Los ejes de memoria, expone Piper Shafir (citado por Duràn, V, Messina, L y Salvi, V (2014) es donde se recalca la importancia de ir más allá de la defensa política y moral del acto de recordar para analizar críticamente las narraciones sobre el pasado que circulan en nuestras sociedades, de tal modo, es importante responder a preguntas en torno al que, al cómo y al para qué recordar.

Finalmente encontramos la pedagogía de la memoria, la cual permite reparar simbólicamente el daño, evidenciar la agencia de los dolientes, para Giraldo (2019), tenemos muchos retos al tener la iniciativa de memoria en un país que aún no cuenta con los instrumentos institucionales adecuados para la gestión política y administrativa de tal iniciativa.

Para Kaufman (2014) los testimonios se incorporan a la construcción de memorias colectivas, es importante las narrativas (auto) biográficas, en una transversalidad de géneros (literarios, testimoniales, mediáticos, audiovisuales), tienen un lugar preponderante en la escena contemporánea, no solamente en cuanto a la configuración modélica de identidades y subjetividades sino también en lo que hace a la construcción de tramas y sentidos de la memoria pública.

Existen dimensiones afectivas en la recuperación de memoria, donde la agencia, la espacialidad, la representación y la temporalidad son conceptos claves para esta dimensión performativa de lo afectivo donde no sólo es atender al papel de las emociones en las acciones pasadas sino también en el modo en que la conexión afectiva con el pasado desde el hoy puede generar cierto tipo de acción en el presente. Es importante señalar que en el caso de la historia reciente a la que aluden los artefactos aquí analizados las dos dimensiones inevitablemente se superponen generando problemas específicos.

b. El cuerpo en la memoria.

Para Verzero, La Rocca y Diz (2016) hay miles de cuerpos torturados, desaparecidos o enterrados clandestinamente, los cuales son parte de una experiencia compartida por distintas generaciones de latinoamericanos. ¿De qué maneras nos vinculamos ante las ausencias y/o la exposición de cadáveres? ¿Cómo se rearticulan las comunidades políticas desde la vulnerabilidad y la pérdida? ¿Qué lugar se le confiere al cuerpo en las prácticas artísticas y en las acciones públicas que buscan visibilizar estas ausencias? ¿Cómo estas estrategias creativas circulan de la calle a la escena teatral y son reapropiadas en diferentes lugares y coyunturas?

Llegan varios pensamientos y combinaciones como respuestas, inicialmente la importancia del cuerpo en el conflicto armado, que dejan cuerpos actuantes y marcados por el desplazamiento, desapariciones, torturas, mutilaciones corporales, violencias sexuales, masacres, etc.; y en forma de resistencia de estos cuerpos aparecen estrategias creativas como forma de denuncia, demanda y exigencia de justicia a través del cuerpo, cuerpos que van más allá en la presencia del cuerpo en series artísticas y sociales, en materiales audiovisuales, en textos escritos o en movilizaciones sociales, en torno a cuerpos ausentes de los desaparecidos, evocando su memoria en la escena pública, promoviendo el reconocimiento de la desaparición forzada como un crimen vigente.

Existe un cuerpo comunitario, que deshace el trauma, para Proaño (2015) este cuerpo comunitario re-actúa los hechos del pasado en los cuerpos de sus integrantes desplegados en la escena y reflexiona sobre la incidencia que esto tiene en las relaciones sociales, artísticas y políticas, permite liberar los cuerpos de modos adoptados corporalmente debido a la absorción del patrón civilizador que los ha conformado en gestos, posiciones y lenguajes que refuerzan posiciones sociales y limitan sus posibilidades políticas. Esta memoria corporal, al hacerse consciente y desarmarse, da a los sujetos la posibilidad de adoptar funciones y roles no asignados, ampliando de este modo su calidad de agentes sociales.

A través de escenas y teatralidades se encuentra en el cuerpo un anclaje para la constitución de demandas de verdad y justicia y diversas modalidades en las que opera la representación del cuerpo ausente como eje del rescate de la memoria. Para Del Campo (2016) las teatralidades de la memoria permiten reconstruir una narrativa que, a partir de las poéticas del cuerpo en la escena, se articulan en torno a nociones de presencia/ausencia y se expresan en las tensiones entre una poética de la visibilidad y una poética de la ausencia.

Existe relación entre la memoria, la violencia y el cuerpo. Ferrándiz (2018) despliega su profundo conocimiento de las distintas etapas del proceso social, memorial, jurídico y político; reflexiona en torno a los distintos dilemas ético-políticos del compromiso académico y propone el concepto de “subtierra” como terreno común para pensar las distintas figuras de las víctimas y las distintas fases de la experiencia histórica. También en esta relación entre memoria, violencia y cuerpo aparece la corporización de la muerte, donde se deben tener en cuenta funciones simbólicas y materiales asignadas a los cuerpos muertos, ya que esta es la clave según Panizo (2015) para la comprensión de procesos de producción de violencia de masa y genocidio.

c. Arte, memoria y política.

Indudablemente existe una relación entre el arte y la política, a través de las obras de arte podemos ver como se plantea resolver relaciones en escenarios microsociales, como la familia, entornos populares, como el barrio, o denuncias sociales de estado, como el caso de “Las madres de Soacha”.

Para Messina y Larralde (2019) existen políticas públicas de memoria, las cuales son aquellas orientadas a elaborar, significar y transmitir pasados recientes atravesados por la violencia donde se analiza la participación del Estado como creador, promotor, facilitador, desarrollador u obstaculizador de políticas tendientes a elaborar, conmemorar y transmitir acontecimientos de violencia que lo tuvieron como responsable directo o, al menos, como un actor central.

Para estas autoras las políticas de la memoria no solo responden a la necesidad social de reparación de las víctimas, sino que también se caracterizan por comprometer subjetivamente a sus hacedores, para ello quienes las gestionen y las lleven adelante deben tener un compromiso

social, político y ético, teniendo en cuenta que sus tareas y prácticas cotidianas se hallen frecuentemente tensionadas por la confluencia, no siempre armoniosa, de lógicas burocráticas y lógicas militantes.

Para Arfuch (2014) es el arte quizá, en relación con la memoria, el que aporta un impacto simbólico irremplazable, en tanto modo de significar que va más allá del “relato de los hechos” para desplegar sin límites la dimensión de la metáfora, cuyo don es, volviendo a Aristóteles, el innegable privilegio icónico de “hacer ver el mundo de otra manera”. Potencia de la imagen —o de la palabra como imagen, en su textura poética y sensible— que toca otros registros de la percepción y, por ende, de la comprensión.

En este estado de arte, se encontró que uno de los modos de recuperación de memoria es a través de la imagen fotográfica ante la violencia política en América Latina, las obras fotográficas han sido y son objeto de estudio de las ciencias sociales y humanas, a menudo en interesantes cruces disciplinares. Para Fortuny y Gamarnik (2019) existe una particular relación entre la fotografía y la violencia política.

Fortuny (2014) plantea las siguientes preguntas: ¿Cómo se mira un espacio de desaparición? ¿De qué manera fotografiar el lugar que ha visto por última vez un desaparecido? ¿Cómo contar los hechos de los que esas paredes han sido testigos? Y, finalmente, ¿cómo desandar la huella sobreviviente hacia el testimonio? A partir de estas preguntas, se indaga en la posibilidad del testimonio sobre el pasado reciente desde la fotografía, donde la imagen unida a la escritura se vuelven puntos de partida para una reconstrucción del sentido, lo cual permitirá a las víctimas tomar la palabra.

Finalmente es importante en la memoria y el cuerpo profundizar y generar el impacto de denuncia y expresión, y para construir esta memoria es primordial aplicar lo que Taylor (2015 como se citó en Insunza 2015) denomina como “repertorio”, entendiéndose este como la serie de gestos, performatividad, oralidad, movimiento, danza o canto, elementos que permiten encarnar los sentimientos y las emociones en el cuerpo, vehículos para expresar y poner de manifiesto una situación o narración.

Según Taylor el repertorio es el que permite a las comunidades y a la sociedad participar en la producción y reproducción de su conocimiento por el hecho de hacer parte de una cultura. Las comunidades y las sociedades, las cuales se les ha negado en cierta parte un papel importante dentro de la reconstrucción de memoria, deben recurrir, al "repertorio", a partir de los relatos de los sobrevivientes, sus gestos, las repeticiones de lo acontecido, que está dentro del recuerdo del pasado en cada individuo y sobre todo como un camino para hacer exigir justicia.

Planteamiento del problema

Al establecer el reconocimiento y categoría de víctima en Colombia, marco que se da a partir de la ley 1448 (2011) de Colombia o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, se establecen los reconocimientos de quienes son víctimas en Colombia y seguidamente al reconocer el informe “¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad” (2013), el cual surge como respuesta al mandato dispuesto por la ley 975 de Justicia y Paz (2005) en el cual se presenta un recorrido histórico del inicio del conflicto armado colombiano, reconocen diferentes hechos victimizantes que se pudieron tipologizar en el marco del conflicto y que tenía que ver en la manera como los actores armados implicaron o infringieron diferentes formas de victimización a la sociedad civil, sin embargo entre estos hechos nominados en el informe “¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad” no se registra el hecho de los “Falsos positivos”, tema que ha establecido debates jurídicos, académicos, políticos y sociales buscando el reconocimiento de víctimas.

Los mal llamados “Falsos positivos” o víctimas de falsos positivos deberían llamarse ejecuciones extrajudiciales u homicidios calificados, ya que a estos casos se les conoce así en el Derecho Internacional Humanitario y en el Derecho Penal Colombiano.

Son mal llamados “Falsos positivos” pues según Colprensa (2017) en el periódico El Herald, las madres de Soacha pedían al expresidente Álvaro Uribe que se retractara de unos mensajes de Twitter donde sus hijos eran acusados como delincuentes. Uribe leyó una retractación que señala: “Acepto retractarme del mensaje de Twitter de 25 de junio de 2015, y de las palabras que lo antecedieron y que pronuncié como Presidente de la República. Acepto que

este tweet ofende a las Madres de Soacha y afecta la memoria de sus hijos asesinados. Me retracto además porque lo que escribí no me consta en nada diferente a lo que escuché”.

La vocera de las Madres de Soacha, Luz Marina Bernal, dijo que se llegó a un acuerdo de conciliación a pesar de que había pretensiones mucho más amplias, con el deseo de que Uribe reconociera que los ‘falsos positivos’ fueron asesinados a sangre fría y que fueron responsabilidad de integrantes del Ejército Nacional. Luz Marina expresa según Colprensa (2017) “Fue muy difícil llegar a este documento. Quisiéramos que él hubiera reconocido ampliamente lo que sucedió en su Gobierno con todos los crímenes de Estado. Quisiéramos que hubiera señalado al Ejército Nacional como responsable de estos crímenes”.

En la página digital Verdad Abierta (2018) , el teniente coronel retirado de la Policía Nacional Colombiana, Rojas Bolaños con estudios de sociología, y escritor del libro “Ejecuciones extra-judiciales en Colombia, 2002-2010”, manifiesta que los falsos positivos son una macabra estrategia para mostrar que se estaba ganando la guerra, uno de los principales hallazgos que expone en su investigación es que “nada de lo que ocurrió con relación con los mal llamados ‘falsos positivos’ fue al azar. Todo fue producto de una planeación que iba desde dónde se iba a simular el combate, de dónde se iban a conseguir las personas y qué perfiles se iban a buscar; de dónde iba salir el dinero para la compra de armas, municiones, camuflados, qué reportes se iban a presentar. Es decir, hubo una planificación sistemática que buscaba controlar cada paso en el antes, el durante y el después del hecho”. Son por estas razones que estos jóvenes son mal llamados falsos positivos.

En el marco de este reconocimiento se pueden reconocer diferentes acciones de resistencia desde las madres de las víctimas de lo que se considera como falsos positivos: Las

madres de Soacha; en estas acciones buscan hacer memoria sobre lo sucedido, exigir justicia y aportar a construir paz, ejemplo de ello es en el año 2009 realizaron acciones educativas en colegios del municipio con la campaña “Prevención del reclutamiento armado e información sobre los falsos positivos” desarrollada en Soacha junto con otros familiares, la Personería municipal, la Fundación para el Desarrollo y la Educación – FEDES y un grupo de investigadores de la Universidad de la Salle, ellas también han desarrollado diferentes procesos de formación sobre Derechos Humanos, Derecho Internacional Humanitario, logrando organizarse y activar redes de apoyo dentro de organizaciones sociales que trabajan con y a favor de los derechos de las víctimas como el MOVICE (Movimiento de víctimas de crímenes de estado), Andas, Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo, Corporación de Presos Políticos, Intermon Oxfam de España, Amnistía Europea, entre otros y también en el año 2015 ante la Corte Suprema y con el apoyo del Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo, presentaron una denuncia por injuria y calumnia contra el exmandatario Álvaro Uribe Vélez.

Dada esta situación nos encontramos con un colectivo de mujeres excepcional que se convoca entorno a lo que significa ser madres, esposas o familiares de personas que fueron ejecutadas extrajudicialmente y que en ciertos escenarios se reconoce como falsos positivos, esta iniciativa empezó a movilizarse partir del año 2008 cuando ellas denuncian los asesinatos y la impunidad de estos crímenes; esta organización se conoce como Mafapo y son la experiencia de resistencia contra los crímenes y el terrorismo de Estado en Colombia.

En esta movilización se reconocen diferentes iniciativas, actos de pronunciamiento y denuncia pública. Cifuentes (2018) manifiesta que en Colombia varias propuestas teatrales han intentado acercarse a la realidad del conflicto y a sus causas citando como ejemplos las obras de

La Maestra de Enrique Buenaventura, Guadalupe años sin cuenta del Teatro La Candelaria (Satizábal, 2015) y Huellas, mi cuerpo es mi casa (2013) performance dirigido por Patricia Ariza en donde participan 30 personas desplazadas por la violencia y 45 artistas. Destacándose entre el múltiple escenario de ellos, el montaje de la obra teatral Antígonas, Tribunal de Mujeres (2014) del dramaturgo y poeta colombiano Carlos Satizábal, esta obra cuenta con la participación de actrices del grupo Tramaluna de la Corporación colombiana de teatro (CCT), las Madres de Soacha, los sobrevivientes de asesinatos políticos, las defensoras de Derechos Humanos y las víctimas de montajes políticos. Esta polifonía femenina muestra mecanismos de la memoria contra el olvido, muestra rituales y voces que permiten nombrar y empezar a sanar de modo colectivo las heridas de una sociedad en busca de verdad, de justicia y de paz., y genera un espacio para la expresión colectiva y femenina del conflicto.

Esta obra en su singularidad se convierte en el eje central para problematizar frente a lo que significa no solo el hecho de los falsos positivos, sino la implicación del cuerpo como lugar o territorio del conflicto dada la forma como se da el falso positivo presentándose una especie de ocultamiento del cuerpo, ligado a un no reconocimiento de la identidad; lo que conlleva a que no se dan nombres directos de estas personas víctimas y simplemente fueron dadas de baja en el marco del conflicto.

Con esta particularidad emerge entonces un interés investigativo y de corte comprensivo por la capacidad de acción colectiva que tienen estas mujeres madres, esposas y hermanas, frente a lo que significa el manejo político que se intenciona dar al caso, de allí que la obra “Antígonas, tribunal de mujeres” representa posiblemente en su alcance performativo una manera de denuncia, una manera de construcción colectiva de memoria, y una manera de establecer narrativas que significa colocar el hecho de manera visible en un nivel de denuncia y de

resistencia por parte de ellas, pero también un aspecto central que puede estar colocado dentro del alcance del performance y que se convierte en el interés de este ejercicio es ver como se plantea el tema de la ausencia o el cuerpo ausente y los ausentes en su reivindicación y volver a ser nombrados, escuchados, a ser presentes, de allí que esta investigación centra desde una perspectiva de una psicología construccionista atender las narrativas y relato a través del performance, a su vez, el performance mismo como objeto o unidad de análisis misma aparece con el cuerpo, los objeto y la voz en escena.

En síntesis, la preocupación central es reconocer como a través del performance se establece una posibilidad de memoria colectiva en clave de narrativa que crea una tensión entre el cuerpo oculto y el cuerpo de la memoria, la movilización de narrativas, de denuncia, visibilización y sensibilización.

Objetivos

Objetivo General:

Comprender el performance como expresión del yo y la otredad en la obra “Antígonas, tribunal de mujeres” a través del cuerpo oculto y el cuerpo en la memoria.

Objetivos Específicos:

1. Reconocer el performance como acto enunciativo que posibilita visibilización, denuncia y resistencia en el conflicto armado en Colombia.
2. Identificar el relato como una expresión de la memoria a través de narrativas de cuerpo, objeto y voz en la obra “Antígonas, tribunal de mujeres”.
3. Establecer la subjetividad de “Las madres de Soacha” mediante el reconocimiento de la concepción del yo y la otredad por medio de análisis de grafos narrativos.

Marco Teórico

El siguiente trabajo investigativo propone un diseño de una metodología de análisis de la obra “Antígonas, tribunal de mujeres”, donde se evidencian procesos de reparación de memoria, de duelo, de exigencia de justicia y paz.

Para lograr un sustento teórico en la realización del análisis ha sido importante reconocer el discurso y narrativa que propone la psicología social construccionista, del mismo modo conocer las diferentes narrativas de importantes autores tales como Jerome Brunner, Jorge Larrosa, Kenneth Gergen, y Gilles Deleuze, posteriormente se presentara el concepto que se propone de memoria y narrativa como construcción colectiva por parte de Leonor Arfuch y Félix Vázquez, y finalmente el concepto de víctima.

A través de las posturas de estos autores frente al discurso, las narrativas y la memoria se entiende que estas son formas privilegiadas del ser humano que permiten la construcción de identidad, de la expresión de arte, de vida, de la oportunidad de generar autoconciencia y auto comprensión. El tiempo de la vida es tiempo narrado, nuestro yo recibe muchas voces, a veces se satura, volviéndose frágil y finalmente comprendemos que no debemos reprimir nuestras emociones, las narrativas nos permiten danzarlas.

1. Psicología social construccionista

El construccionismo según Sandoval (2010) no puede ser analizado como una teoría en el sentido clásico, es decir, no es un aspecto de la realidad social o psicológica que se analice con los métodos convencionales de investigación científica. Por el contrario, el construccionismo responde a un conjunto de perspectivas que no constituyen un todo coherente y contrastable, por esto para comprender la unidad en la diversidad del construccionismo, como menciona Ema y

Sandoval (2010) “Podríamos decir que, para comprender la unidad en la diversidad del construccionismo, requerimos más que una mirada homogénea, una —mirada caleidoscópica” (p, 31).

Gergen (1973, como se citó en Sandoval, 2010) en el artículo “Social Psychology as History” manifiesta que las sociedades humanas son históricamente cambiantes, y también lo debían ser los significados que las personas le atribuyen a la realidad, de modo que, si los significados influyen en las acciones y decisiones de las personas que forman esas sociedades, el propio conocimiento científico, que justamente se caracteriza por dar nuevos sentidos a la realidad, tendría la capacidad de afectar la manera como entendemos nuestro mundo. Gergen llegaba así a la siguiente conclusión “el conocimiento que se obtiene en la psicología social es de carácter histórico” (p, 32).

El construccionismo se define como una verdadera crítica social. Según Gergen (1996 como se citó en Sandoval, 2010) es a través de una apreciación crítica del lenguaje como podemos alcanzar la comprensión de nuestras formas de relación con la cultura y, a través de él, abrir un espacio a la consideración de las alternativas futuras; en lugar de considerar la crítica como reveladora de los intereses sesgados podemos considerarla como aclaradora de las consecuencias pragmáticas del propio discurso.

Los planteamientos construccionistas buscan desarrollar una postura vinculada a la crítica y la desconstrucción, donde el análisis crítico busca explorar cómo podrían concebirse de otra manera las cosas y qué tipo de relaciones se podrían establecer a partir de esas nuevas concepciones sobre el mundo y nosotros mismos.

Es decir que el construccionismo propone desarrollar una perspectiva alternativa al enfoque individual del conocimiento, permitiendo analizar el rol que juega el saber compartido por una comunidad en la mantención y reproducción de la realidad. Sin embargo, no significa que Gergen niegue lo personal, sólo que lo hace menos importante que lo relacional. Para Gergen (1996 como se citó en Sandoval, 2010) las narraciones del yo no son impulsos personales, sino procesos sociales realizados en el enclave de lo personal.

Para Gergen ser un yo con un pasado y un futuro potencial no es ser un agente independiente, único y autónomo, sino estar inmerso en la interdependencia. Así pues, se entiende que el construccionismo social reconoce al sujeto con una identidad resignificada desde la relación.

La finalidad del construccionismo es el discurso, el cual se produce en lo social y el construccionismo va contra la rigidez de nociones como estructura, cognición, sistema o función, más bien sigue a los actores en sus múltiples actividades de articulación, sobrepasando las fronteras predefinidas de los sistemas y las funciones y redefiniéndolas desde unas reglas del juego que nunca están dadas de una vez y para siempre. Así pues, el construccionismo social no busca tener soluciones acabadas o definitivas, lo que hoy se puede mañana no ser; tampoco tiene pretensiones de sistema, está abierto a las resignificaciones, y sabe que debe perecer si es coherente con sus planteamientos.

Categorías como discurso, subjetividad e historicidad aparecen cada vez con más frecuencia en los estudios de la nueva psicología social construccionista; reafirmando que este tipo de psicología encuentra el sujeto y el mundo, lo social y lo natural, lo humano y lo tecnológico, como esferas ontológicas que no están separadas.

2. Narrativas

2.1. Narrativa según Jerome Bruner

*“La narrativa, finalmente nos damos cuenta ahora,
es en verdad un asunto serio: sea en el derecho,
en la literatura o en la vida”.*

Bruner (2013, como se citó en Siciliani, J.M. 2014, P.36).

Para Bruner (2003, como se citó en Siciliani 2014) “la narración es un modo de pensar, una estructura para organizar nuestra conciencia y un vehículo en el proceso de la educación y, en particular, de la educación científica”. (p, 33).

Narrar es un acto que permite hacer del relato una versión de una vida humana o de una comunidad cultural, para Bruner el relato es una forma de expresión típicamente humana en la que están implicados unos personajes con expectativas y libertad de acción, estos personajes al verse involucrados en alguna situación desequilibrada intentan con acciones encontrarle una resolución, y finalmente se presenta una valoración de la acción transcurrida, para que esto se genere siempre se necesita la presencia de un narrador que relate. Bruner identifica cinco componentes en el relato: actor, actuación, fin, situación y medios.

Destaca tres rasgos del lenguaje humano, inicialmente, la referencia a distancia, la cual permite a los seres humanos hablar de cosas ausentes; la arbitrariedad de los referentes que, salvo en las onomatopeyas, no guardan ninguna semejanza necesaria con aquello a lo que se refieren y finalmente la gramática de casos, por la cual todas las lenguas marcan elementos narrativos esenciales tales como el agente, la acción, el objeto, la dirección, el aspecto.

En la narrativa se puede denunciar y como manifiesta Bruner (2003, como se citó en Siciliani 2014), “denunciar una perspectiva no hace más que revelar otra”. (p, 37). Se narra para tener perspectivas alternas que nos dan la libertad de crear una visión correctamente pragmática de lo real. A continuación, se presentan distintos significados sobre el narrar según Bruner:

Narrar es un acto intencionado con una fuerza pragmático-comunicativa potente, es decir aparece el relato no solo como una estructura organizada o como una gramática que por sí misma produce sentido, narrar es un acto intersubjetivo que se sitúa en el eje de la comunicación entre el hablante (narrador) y el receptor (narratario), quienes usan impulsos metafóricos y magia de tramas que permiten producir nuevos significados.

Narrar es el arte de transgredir lo banal para convertirlo en epifánico, es decir la narrativa no puede alejarse de lo familiar pues el narrador no puede desconocer la obligación de verosimilitud que ha de cumplir cuando narra, sino su relato será poco creíble. Por ello el narrador para transgredir lo banal debe tener la capacidad de reverenciar la vida corriente y venerar la vida menuda del día a día. Sin embargo, aparece una paradoja, a pesar de esta exigencia, el narrador no puede copiar la realidad, debe transfigurarla haciendo de lo ordinario una epifanía de lo posible.

Narrar es pensar y promover mundos posibles y proyectos de vida realizables, para esto se debe imaginar, transgredir, trascender lo obvio, transfigurar lo banal.

Narrar es la forma privilegiada del ser humano para construir su identidad, aquí aparece una relación estrecha entre narración e identidad, pues sin la capacidad de contar historias sobre nosotros mismos no existiría una cosa como la identidad. Narrar es una actividad que modela la mente del ser humano Bruner ((2003, como se citó en Siciliani 2014) termina afirmando, en la

línea de pensamiento que lo caracteriza, que no es la vida la que imita al arte ni el arte a la vida, sino que las dos terminan aliándose incesantemente.

Narrar es una actividad que modela la experiencia del mundo y es por esta experiencia que se vuelve un evento narrado. Narrar es una forma de aprehender y dar sentido a la realidad, es un arte connotativo–simbólico cultural, es uno de los modos de conocimiento humano que necesita complementación, es una actividad intersubjetiva radicalmente cultural.

Finalmente, para concluir los aportes de Bruner frente a la narrativa, este autor aporta dos ideas muy sugestivas y esclarecedoras sobre la función cultural del relato: la intersubjetividad y la dynarrativia. La primera tiene que ver con la historia misma del origen del relato, Bruner (2003, como se citó en Siciliani 2014) trae a colación un dato de la arqueología, manifestando que lo que diferenció al hombre de otros primates fue “la capacidad de leer las recíprocas intenciones y los estados mentales ajenos” (p. 57), a esto lo denomino intersubjetividad, la cual es la condición previa de la vida en común y de la cultura, Bruner agrega: “Dudo que una vida colectiva semejante pudiera ser posible, sino fuera por la capacidad humana de organizar y comunicar la experiencia en forma narrativa”(p.57).

La segunda tiene que ver con una enfermedad llamada dynarrativia, la cual es la pérdida casi total de la capacidad de leer el pensamiento ajeno, de comprender lo que los demás podrían pensar, sentir y hasta ver. Para Bruner (2003, como se citó en Siciliani 2014) los enfermos parecen haber perdido el sentido de sí mismos, pero también el sentido del otro. Y definitivamente quien pierde el sentido de los otros pierde también el sentido de sí mismo.

2.2. Narrativa según Jorge Larrosa:

Para Larrosa (2007) la narración, la cual se entiende como un mecanismo fundamental de comprensión de sí mismo, trae ideas interesantes sobre la autoconciencia, la identidad personal y la auto comprensión del sujeto. Las construcciones narrativas son aquellas en las que cada uno de nosotros es autor, narrador y carácter principal. Estas historias se construyen en relación a las historias que escuchamos, que leemos y que nos conciernen.

En este tipo de narrativa que plantea Larrosa aparece “El giro pragmático”, es decir la idea de que el sujeto humano está en un mundo en el que el discurso funciona socialmente en un conjunto de prácticas discursivas, por ello es importante tratar de dar sentido a la idea del poder que atraviesa el discurso, atravesando la interpretación, la auto interpretación, la construcción de la identidad y la autoidentidad; de este modo aparece una política de la identidad y una lucha política en torno a quien somos en donde la conciencia de sí, la formación y las modificaciones de la conciencia de sí hacen parte de las políticas del discurso.

También aparece en la narrativa según Larrosa (2007) “El tiempo de la vida”, el cual no es un tiempo abstracto, es donde se articula el yo de la autoconciencia, donde las cosas suceden una detrás de otras, es el tiempo de nuestras vidas, es el tiempo de la conciencia de sí, es nuestra propia articulación temporal de lo que nosotros somos para nosotros mismos. Para entender esto cabe la frase de Larrosa (2007) “La vida como camino, y nosotros como viajeros”. El tiempo de nuestras vidas es entonces tiempo narrado.

La narración tiene sentido cuando somos conscientes de que nos ha pasado en el camino, que nos puede pasar, quien hemos sido en lo que nos ha pasado, de quien podemos ser en lo que

nos puede pasar, lo que nos pasa y quienes somos. Y es la experiencia, la cual nos desestabiliza, actualiza y hace emerger la pregunta por quien soy.

Por eso, Larrosa (2007) manifiesta que, en los viajes verdaderos, en los que no todo está previsto, se vuelve transformado. Para transformarse, hace falta que pase algo y lo que pasa nos pruebe, nos tumbe, nos niegue; para establecer algún tipo de continuidad entre el que salió uno y el que llegó otro es precisa una construcción narrativa.

Es importante tener en cuenta la polifonía en las historias. Nuestra historia son muchas historias. Debido a que nuestras historias son distintas según a quien las contamos; también porque el modo como los otros nos leen en nuestras historias no siempre es idéntico al modo como nosotros nos leemos en ellas, y finalmente porque nuestras historias son, a menudo, contadas por otros, produciéndose así múltiples historias y sentidos de quien somos, es por ello que nuestra historia es siempre una historia polifónica.

Para Larrosa (2007) el sujeto aparece como una presencia para sí mismo, como la presencia de su propia voz, mediante el olvido de la diferencia que tiene respecto a su propia voz. Pero cuando esa diferencia se hace tangible, cuando el oírse hablar produce una diferencia entre el que hablar y lo que dice, entonces esa presencia de uno para sí mismo en su propia voz queda inmediatamente anulada. Y la diferencia que se abre, si es significativa, exige seguir hablando, seguir hablándose y continuando un camino de reconocimiento de sí mismo.

Para Larrosa (2007) el poder atraviesa la conversación, también manifiesta que las prácticas discursivas son también prácticas sociales y que el discurso, tiene lugar en instituciones y en prácticas sociales más o menos organizadas constituidas en relaciones de desigualdad de poder y de control. Finalmente, Larrosa (2007) manifiesta que solo leyendo o escuchando, se

hace uno consciente de sí mismo, y para fabricar un yo es necesario escribir o hablar. Así nos ponemos en movimiento, salimos más allá de nosotros mismo y mantenemos siempre abierta la interrogación por lo que uno es.

2.3. Narrativa según Kenneth Gergen

2.3.1. “El yo saturado”

Moya (2014) manifiesta que para Gergen conceptos tales como la verdad, la objetividad y la observación deben ser evaluados como “peligrosos”. Conocer la verdad a través de la observación objetiva nos podría llevar a una situación donde se cree un espacio de verdad, pero con un exterior donde todo sea irrelevante o erróneo. Para Gergen (1992) argumentar esto es por ejemplo entender que el observador está previamente informado desde el conjunto de relaciones sociales de la comunidad a la que pertenece, y esa comunidad ya tiene un lenguaje, un universo de ideas y valores que sesgan la observación y no hay neutralidad posible. En ese orden de ideas, sólo se puede hablar de una verdad dentro de una comunidad científica dada que tiene estándares de lo relevante/lo irrelevante, lo correcto/lo incorrecto, lo racional/lo irracional, etc.

Y es por esto que la idea de verdad única se vuelve saturada, el yo en contacto con tantas voces se satura, volviéndose frágil y fluctuante, de aquí el título de su obra denominada “El yo saturado” (1997).

Para Gergen (1992) existen tres concepciones para comprender el yo: concepción romántica, concepción moderna y concepción posmoderna. La concepción romántica manifiesta rasgos de la personalidad, se refiere a la pasión, alma, creatividad, temple moral, es lo alusivo a la profundidad y la importancia del individuo; la concepción moderna es la capacidad de raciocinio para desarrollar conceptos, opiniones e intenciones consientes, se considera una

concepción antirromántica, en esta concepción se consideró la esencia del hombre como racional y por último la concepción posmoderna en la cual el yo tiene características reales tales como la racionalidad, la emoción y la voluntad, en esta concepción hay muchas voces que compiten entre sí para ser aceptadas como lo verdadero o lo bueno, es una concepción donde las personas se encuentran en permanente construcción y reconstrucción.

Para Gergen a pesar que nos presentemos a los demás como identidades singulares e íntegras; con la saturación social cada uno alberga una vasta población de posibilidades ocultas; y todos esos yoes permanecen latentes, generando diálogos internos, debates privados que mantenemos con nosotros mismos respecto de toda clase de sujetos, sucesos y cuestiones. Estas voces interiores se llaman visitantes invisibles, imágenes sociales o espectros sociales.

Es importante entonces según la teoría de Gergen siempre relacionarnos, no abrazar la verdad porque así eliminamos las voces de todos aquellos que no ven el mundo de la misma manera, si solamente destacamos la educación de las mentes individuales entonces opacamos la dependencia del conocimiento en las relaciones. Debemos valorar la comunidad y darle importancia al diálogo en el momento de potenciar la deliberación crítica.

2.3.2. El cuerpo relacionado con la emoción, el placer y el dolor

Las emociones, el placer y el dolor, están estrechamente vinculadas y relacionadas con el cuerpo. Según Gergen (2009) en el segundo libro de la Retórica, Aristóteles distingue quince estados emocionales; siglos más tarde, Tomas de Aquino, enumera seis emociones afectivas y cinco emociones animadas, en las pasiones del alma, Descartes distingue seis pasiones primarias del alma, notándose así que hay muy pocos acuerdos sobre cuantas emociones existen. Lo que da a entender que las emociones se crean en acción conjunta. Los estudios históricos manifiestan

que las emociones son construcciones humanas, anteriormente se dieron cuenta que la palabra “sentir” o “sensación” no describe un mundo interior, y fue hasta el siglo XVII cuando las personas empezaron a hablar con detalle de la vida interior.

En occidente existen emociones universales como el amor, bajo esta perspectiva se debe ser cauto, pues hay personas y culturas a lo largo de la historia para quienes el amor romántico es irrelevante o no lo reconocen en absoluto como para suponer su universalidad.

2.3.3. Bailando con las emociones

Las emociones y las palabras fluyen en actos relacionales, no se trata solo de lo que se dice, hay un tono de voz, gestos, mirada y postura que acompañan. Se denomina baile de emociones porque bailamos con respuestas posibles ante las emociones, por ejemplo, la ira según Gergen (2009), podría bailar con tres opciones: la disculpa, la reconstrucción y la irritación. Un ejemplo: un amigo está molesto con su amigo por haber desvelado un secreto; se puede disculpar diciendo que lo siente por haber desvelado el secreto, puede reconstruir negando la acción “yo no he sido”, o admitiendo los hechos diciendo que fue para ayudarlo o puede irritarse, pues después de todo ¿Por qué le cargo con ese secreto?

Cuando las emociones parecen interpretadas, prestadas o imitadas, no son consideradas expresiones del interior, así pues, las formas de expresión están en continuo movimiento, y sostener relaciones emocionalmente plenas requiere una expresión continua y auténtica. También es importante interrumpir bailes peligrosos, pues existen escaladas funestas desde la ira, la intensificación de los celos, y el ascenso del odio.

Finalmente es importante tener en cuenta que nuestras emociones están arraigadas en el cerebro, se crean en el sistema neuronal, poseer placer es un acto cultural, para el cual

necesitamos el cuerpo. Para Gergen (2009), el cerebro no determina el carácter de nuestra alegría, sino que ofrece la posibilidad de su creación relacional. Incluso, en privado, el placer personal se alimenta de una historia de relaciones.

2.4. Narrativa según Gilles Deleuze

“El cuerpo es algo “sorprendente” y maravilloso mucho más sorprendente que la conciencia”

Deleuze (1986, como se citó en Esperón, 2014, p, 41).

Para Pardo (2011) el pensamiento de Gilles Deleuze ha sido uno de los grandes acontecimientos filosóficos de la segunda mitad del siglo XX, manifestando que en su pensamiento hay una totalidad, una unidad sistemática la cual resulta difícil a la hora de reconstruirlo.

La postura de la narrativa según Deleuze está relacionada con el concepto que tiene del cuerpo, para Deleuze (1962 como se citó en Esperón, 2014) Nietzsche es el filósofo que pone nuevamente en primer plano la cuestión del cuerpo reintroduciendo el problema de su potencialidad, manifestando entonces que el cuerpo es algo “sorprendente” y maravilloso mucho más sorprendente que la conciencia.

Entonces se pregunta Deleuze (1986, como se citó en Esperón, 2014): ¿Qué es el cuerpo?

Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay ‘medio’, no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza.

Únicamente cantidades de fuerza, “en relación de tensión” unas con otras. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación: por eso el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más ‘sorprendente’, mucho más sorprendente realmente que la conciencia y el espíritu. Pero el azar, relación de la fuerza con la fuerza, es también la esencia de la fuerza; no nos preguntaremos, pues, cómo nace un cuerpo vivo, ya que todo cuerpo es viviente como producto ‘arbitrario’ de las fuerzas que lo componen. El cuerpo es un fenómeno múltiple, al estar compuesto por una pluralidad de fuerzas irreductibles; su unidad es la de un fenómeno múltiple, ‘unidad de dominación’. (p. 60-61).

Para Deleuze (1986, como se citó en Esperón, 2014) un cuerpo es un proceso abierto y en formación continua, oscilante, que desestructura toda forma; un cuerpo junto a otros cuerpos produce, afirma relaciones, encuentros y conexiones y afirma diferencialmente su poder.

El cuerpo es donde hay dos fuerzas en relación producto de la voluntad de poder, estas pueden ser de cualquier tipo: químico, físico, social, político, etc. Esta voluntad de poder, es el poder de afectar y de ser afectado, es la sensibilidad y afectividad de toda fuerza. La potencia es una relación diferencial intensiva entre cantidades que se apoderan del cuerpo y lo constituyen, de aquí es la relevancia que Deleuze toma de Spinoza: no sabemos que puede un cuerpo o de que es capaz.

En cuanto al punto de vista que tiene Deleuze sobre el cuerpo finalmente añadido el concepto de devenir, donde Deleuze (1990, como se citó en Brand, 2018) , manifiesta que no se hace arte con recuerdos, sino con devenires, manifiesta que no se está en el mundo, se deviene mundo y por ello se hace arte y para esto, más que memoria, se necesitan sensaciones, se necesita observar, seducir, estar pendientes del universo y de los cambios, entender que el control de la vida no es una tarea de lo humano. Y así se entiende a la vida como una obra de arte, en la cual el cuidado de sí y del otro son pilares fundamentales.

3. Memoria

Para Pollack (2006), la memoria consiste en salvaguardar los acontecimientos y las interpretaciones del pasado, busca definir y reforzar sentimientos de pertenencia, a través de colectividades que pueden ser partidos, sindicatos, iglesias, aldeas, regiones, clanes, familias, naciones, etc. La memoria sirve para mantener la cohesión de los grupos, para definir un lugar respectivo, una complementariedad y hasta conocer las oposiciones irreductibles.

Por otra parte Ricoeur (2000 como se citó en Jiménez, Infante y Cortes, 2011) expresa que la memoria es parte de las relaciones de significado del sujeto, es una construcción simbólica y subjetiva, la cual evoca el pasado y representa lo ausente, la memoria puede guardarse en objetos materiales como monumentos, museos, bibliotecas, pirámides, los vestigios arqueológicos, las catedrales medievales, los grandes teatros, las óperas de la época burguesa del siglo XIX y, actualmente, los edificios de los grandes bancos. Cuando se observan estas referencias de una época lejana, frecuentemente los integramos en nuestros propios sentimientos de procedencia y origen, de modo que ciertos elementos son integrados en un fondo cultural común a toda la humanidad.

M. Halbwachs (1968, como se citó en Pollack, 2006) lejos de ver la memoria colectiva como una imposición, manifiesta que esta tiene funciones positivas, gracias a la memoria común más la adhesión afectiva al grupo. Manifiesta:

Para que nuestra memoria se beneficie de la de los demás, no basta con que ellos nos aporten sus testimonios, es preciso también que ella no haya dejado de concordar con sus memorias y que haya suficientes puntos de contacto entre nuestra memoria y las demás para que el recuerdo que los otros nos traen pueda ser reconstruido sobre una base común. (p, 2).

Para Belalcázar (2018), los actos de memoria y recordación como formas de memoria colectiva:

- Remiten ser los agenciamientos territoriales de enunciación...
- No será desde el acto, el descubrimiento de la verdad —como tal— no su fin, sino su principio para construir la verdad.
- Remiten ser el principio relacional del cual emerge la situación-acción social de sentido que implica la emergencia de la otredad.
- Remiten ser actos en los que convergen múltiples voces, una narrativa que trasciende al conflicto como totalidad, el cual, visto así, invisibiliza y oculta un universo amplio de relaciones de distinto orden.
- Remiten ser gestos narrativos cargados de repertorios interpretativos y repertorios de actuación que dicen de las maneras “distintas” como, desde dónde y desde quién se construye la memoria individual y colectiva. (p, 28).

3.1. Memoria y narrativa según Leonor Arfuch.

Para Arfuch (2012), las narrativas del yo invaden el dilatado horizonte cultural contemporáneo, con biografías, autobiografías, autoficciones, diarios íntimos, correspondencias, testimonios, entrevistas, filmes, instalaciones, blogs, chats, fotologs, etc. A través de rostros, voces y cuerpos se encargan de las palabras, de sostener autorías, de reafirmar posiciones de agencia o de autoridad, y se desnudan emociones. Sin embargo, Arfuch (2012) manifiesta que no importa tanto el relato de los “hechos”, lo que más importa es el modo de enunciarlos, de percibir en la dinámica del narrar la trama sutil en que entretienen lo personal y lo colectivo, la posibilidad y la imposibilidad de la transmisión, de dar cuenta de la propia experiencia. Y aquí Arfuch resalta la importancia del lenguaje, el cual se adueña de la experiencia y la configura en el aquí y ahora, haciendo posible según Benveniste (1971, como se citó en Arfuch, 2012) la emergencia de un yo, un yo que se instaura y se dirige a un tú, abriendo de este modo el circuito intersubjetivo de la comunicación.

Podríamos decir entonces que no hay testimonio “puro” fuera del marco de su enunciación, que es el tipo de relato, o el género discursivo, elegido el que lo dota de sentido.

En este proyecto de investigación en el momento de analizar las escenas de las madres de Soacha, vemos como al traer al lenguaje vivencias dolorosas, trae esto un desafío a volver a decir, y el lenguaje con su capacidad performativa (canto, cuerpo y objetos), hace volver a vivir, se juega no solo la forma en sentido de la historia personal, sino la dimensión terapéutica, la necesidad del decir, la narración como trabajo de duelo.

De ese modo, se debe tener en cuenta que el psicoanálisis, prioritariamente en su vertiente lacaniana, aportó a una concepción de sujeto acorde a la problemática. Manifiesta que así existe un sujeto constitutivamente incompleto, modelado por el lenguaje, cuya dimensión existencial es dialógica, abierto y construido por otro, el cual puede ser tanto el tú de la interlocución como la otredad misma del lenguaje y también la idea de un otro como diferencia radical, cuyo reconocimiento conlleva la cuestión de la responsabilidad.

En esas narrativas para Arfuch (2012), también se despliega la memoria, sobre todo en las relaciones con experiencias traumáticas, ejemplo memorias de violencias familiares, institucionales, estatales o paraestatales, memorias de las víctimas, desaparecidos, asesinados, desplazados, etc. La memoria intenta hacer presente lo que está ausente.

Para Arfuch (2012) todo se resume en sujetos, voces, memorias y narrativas; vemos los sujetos en los bordes de una historia de acontecimientos, las voces son de distinto tenor, las memorias son de un pasado traumático, los relatos donde intentamos escuchar en algunos acentos singulares las experiencias; estas van desde lo individual, se entraman en lo colectivo apareciendo la identidad narrativa. La palabra y la narración aparecen como insistencia a oponerse al vacío, a la ausencia y al olvido, son un acto de resistencia.

3.2 Memoria como construcción colectiva según Félix Vázquez

Para Vázquez (2001, como se citó en Rodríguez, 2001) la memoria es la vida, es el pivote de construcción del pasado, pero también del futuro, en tanto que dota de continuidad a la realidad y da sentido al presente. Este autor manifiesta la necesidad de asumir la memoria como un mecanismo de reconstrucción y resignificación de elementos vivos, que

están presentes o requieren ser incorporados al imaginario social como una necesidad social compartida de reactivar la realidad pasada y presente y de ese modo la proyección del futuro.

Vázquez (2001, como se citó en Rodríguez, 2001) manifiesta respecto a la memoria en su libro “La memoria como acción social” lo siguiente:

Es necesario asumir que la memoria se trata de un mecanismo de reconstrucción y resignificación de elementos vivos, que están ya presentes o requieren ser incorporados al imaginario social como una necesidad socialmente compartida de reactivación de la realidad pasada y presente y, en esa medida, de la proyección del futuro. (p, 2).

Para Vázquez son diferentes los usos de la memoria, entre ellos: objeto de atracción mediático, herramienta historiográfica que produce recuperación del pasado, historificación (hipertrofia historiográfica) que tendría efectos paralizantes, vía la conmemoración, la espectacularización, que conduciría a la muerte del pasado, a partir de su banalización, de su conversión en anécdota puesta en el mercado para su consumo, la telepresencia, que tiene una relación directa con las llamadas nuevas tecnologías, cuyas características de velocidad y desespacialización, conducirían a una especie de temporalidad hipertrofiada, en la que se viviría permanentemente bajo una sensación de inmediatez absoluta.

La memoria es una construcción social que produce consecuencias directas en el contexto en el que la acción se genera, fundamentado en un carácter discursivo del recuerdo y el grado de significación que guarda en la construcción de las interacciones sociales. Por ello es erróneo entender la memoria como simple conservación de acontecimientos del pasado. La memoria se construye en cada relación, mediante la negociación, la dialéctica, la justificación y la acción conjuntas. En este sentido, toda memoria es compartida.

Vázquez (2001, como se citó en Rodríguez, 2001) manifiesta que recordar es exactamente hacer memoria, hacer tiempo, construirlo, darle sentido, significarlo y resignificarlo, pues no hacemos memoria para volver a saber de algo que quedó fijado en el pasado, sino para crear ese pasado y con ello darnos la posibilidad de construir el futuro. La temporalidad, el recuerdo, la imaginación, el presente, el pasado y el futuro, como resultado de actos de creación, son formas de la experiencia histórica y son siempre susceptibles de ser modificados, reconstruidos y re imaginados. Están siempre presentes en el imaginario social otorgando sentido a la existencia, que es siempre y unívocamente acción.

3.3. Memoria y sus narraciones

Por otra parte, aparecen las narraciones de memoria las cuales pueden ser cuestionadas o, dicho de otra manera, construidas mediante versiones alternativas e incluso antagónicas lo que obliga a las narradoras y narradores a desplegar todo un conjunto de estrategias que doten de verosimilitud y/o verdad a su relato. Estas estrategias son constitutivas de la acción social, es decir, poseen una dimensión pragmática y se producen en el marco de la relación comunicativa; no precisan de autoría, aunque, eventualmente, se puede negociar o utilizar como recurso, ciñéndose estas narraciones a las condiciones de género narrativo, establecimiento del contexto, retórica de la descripción, factualidad, entre otras.

Según Potter (1996, como se citó en Cabruja, T & Vázquez, F & Íñiguez, L, 2000), existen tres recursos para la narración de memoria: discurso empirista, ofrecimiento de detalles y consenso y corroboración;

1. Discurso empirista: aquí aparecen cuatro estrategias, la estandarización y cronologización de la narración, la creación de distancia entre la persona narradora y el hecho

narrado, la evitación de categorización de los actores y la ausencia de interpretaciones axiológicas. El narrador adopta una posición objetiva relatando unos acontecimientos descontextualizados y vacíos de interpretaciones axiológicas e ideológicas. Generándose presencia de personajes, visiones unívocas, explicación que remite a la causalidad, reducción del proceso a la mención de unos cuantos elementos, relato secuencial de acontecimientos y énfasis descriptivo.

2. Ofrecimiento de detalles: Se menciona efectivamente datos directamente identificables y fácilmente reconocibles; la narración se elabora con una trama mediante la cual se genera un contexto de familiaridad extraordinariamente vivencial y fácilmente accesible y comprensible para los narratorios y las narratarias. La minuciosidad es extraordinaria en el relato de vivencias, experiencias, emociones y sentimientos.

3. Consenso y corroboración: Se instala la controversia y la polémica. Aceptar el punto de vista «de sentido común» podría suponer omitir la búsqueda de explicaciones comprensivas de cualquier conflicto armado y crear argumentos disuasorios ante una eventual confrontación, ya que todos ellos se basan en un conjunto de implícitos en las narraciones.

3.4. Memoria y su deber

La memoria según Gamboa (2005, como se citó en Galeano, 2017) tiene el deber de recordar un pasado problemático, en especial en las sociedades cuyo pasado ha sido de violencia política e injusticia, es una obligación que tiene toda comunidad política con el fin de hacer justicia a su memoria y a partir de la aceptación de ese pasado empezar a constituir un nuevo sistema político.

Para ello, Gamboa (2005, como se citó en Galeano, 2017) propone tener en cuenta tres nociones: democracia incluyente, suerte moral constitutiva y toma de responsabilidad.

1. Democracia incluyente: en donde se reconoce, respeta y protege el valor igualitario de la ciudadanía.

2. Suerte moral constitutiva: Es cuando las personas en un sistema político opresor han sido condicionadas en su carácter moral, y se les dificulta concebir otra forma de actuar y pensar cuando hay una transición a un modelo político democrático, Gamboa le denomina “mala suerte moral”

3. Toma de responsabilidad: todo ciudadano acepta y se responsabiliza de su pasado; la comunidad actúa de manera responsable buscando cambiar una agencia moral y política orientada hacia el futuro.

Es importante mencionar el artículo 143 de la Ley 1448(2011):

El deber de Memoria del Estado se traduce en propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto. (p. 47).

3.5. Memoria y sufrimiento

Aquí se busca reivindicar la humanidad de la víctima, su sensibilidad, su dolor, su verdad; se reconoce su dolor causado en el pasado por un conflicto armado, también se trabaja generando reflexión sobre la dimensión emocional la cual está muy relacionada con la dimensión política.

Cortés (2009) en su estudio “Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia” realiza una reflexión en donde se hace un acercamiento a las memorias de la violencia desde las producciones culturales que se materializan en obras de arte, las cuales logran generar posibilidades de construir nuevos lenguajes, espacios, temporalidades, resignificar y dar nuevos sentidos.

En este proyecto de investigación se visibiliza el reconocimiento de estas memorias del sufrimiento, a través del cuerpo y el performance atravesado por la experiencia dolorosa del conflicto armado en Colombia.

3.6. Memoria y elaboración poética del conflicto

Para Satizábal (2015) la sociedad colombiana tiene una deuda histórica con la memoria de los sucesos atroces de la guerra que vivimos, estos sucesos son sometidos a la guerra de la información y a la mediatización. Se silencia la verdad de las víctimas, quienes frecuentemente son presentadas como victimarias, generando y convirtiéndose en culpables, y por ende siendo re victimizadas, sometidas a la calumnia, a las mentiras y la falsificación de los hechos.

Satizábal (2015) manifiesta que las voces de las víctimas no son dignas de confianza porque son las voces de gentes que “por algo les pasó lo que les ha pasado”, y este hecho donde se busca que la víctima sea culpable es el impulso de la guerra de la información o tal vez,

desinformación, por el operativo de guerra psicológica y manipulación mediática al que está sometida nuestra sociedad colombiana.

Sin embargo, a pesar de estos en contra de la memoria en nuestro país, aparece el trabajo artístico-poético-político el cual ha permitido que a través de la elaboración estética y poética del horror de lo vivido sea posible volver a habitar nuestro cuerpo, nuestra voz, nuestra mirada; convirtiendo el dolor en fuerza, resistencia y poesía.

Aparece aquí la obra analizada en este proyecto de investigación “Antígonas, tribunal de mujeres”, en donde las mujeres madres de Soacha, pasan de una memoria silenciada a darle voz, ruido, sonoridad a través de la memoria poética del conflicto por medio de la cual según Satizábal (2015) el dolor elaborado poéticamente se convierte en fuerza para reclamar por los derechos vulnerados, para recuperar la dignidad de sus familiares falsamente acusados, es una fuerza para seguir viviendo, para recuperar la potencia de pensar y de actuar.

Las mujeres que participan en esta obra, han sido víctimas del conflicto armado en Colombia, y van construyendo un camino hacia la verdad a través de sus voces, ellas traen las pruebas a este tribunal, pues sus familiares los han usado para mostrar falsos resultados.

4. Víctima

4.1. ¿Quién es víctima?

El concepto de víctima es amplio y heterogéneo. Según la Real Academia Española (2011) víctima es la persona “que padece daño por culpa ajena o por causa fortuita”. Para realizar un marco teórico sobre la categoría víctima, es importante aclarar que esta categoría

junto a su opuesto complementario, victimario, ha alcanzado un lugar importante en las políticas públicas contemporáneas de Derechos Humanos (DD. HH).

Según Guglielmucci (2017), estas políticas se orientan a gestionar las consecuencias del conflicto armado interno o terrorismo de Estado; son varios los países de Latinoamérica como Brasil, Argentina, Colombia, Chile, El Salvador, Guatemala, Uruguay, Perú, de la región de los Balcanes o de África donde se presenta y observa la propagación de leyes, de programas de gobierno e iniciativas conmemorativas, destinadas e interesadas a identificar, reparar y conmemorar a las víctimas.

Las acciones para esto, incluyen crear monumentos y memoriales públicos para recordar desaparecidos o asesinados, y por otra parte crear leyes que permitan reparar por vía jurídica o administrativa a los secuestrados, las familias de personas detenidas, desaparecidas o a las personas o los grupos que sufren el desplazamiento forzado de sus tierras, entre otros.

Por otra parte, estas acciones implican realizar planes para identificar o juzgar a los victimarios. Tales planes pueden ser según Guglielmucci (2017): Contemplar indultos selectivos o amnistías parciales, juicios penales o procesos legales, como los llamados juicios por la verdad; juzgamientos mediante tribunales militares o civiles; procesos aplicados donde se dan órdenes o a todos los ejecutantes, sin importar rol o rango jerárquico y finalmente rituales de perdón, entre muchas otras posibles medidas.

Es importante reconocer que el concepto de víctima presenta diferentes concepciones históricas, Molina (2010 como se citó en Barandica, Belalcazar y Botero 2019) trabaja el concepto de “ofendido”, el cual es importante para entender lo que es ser víctima del conflicto armado:

Los ofendidos constituyen la mayor cantidad de personas que toman parte en esta relación conflictiva y que suelen considerarse expectantes frente a los acontecimientos. No obstante, su posición no es pasiva sino muy activa porque definen acciones que marcan la orientación del conflicto a través de los medios de comunicación, la promulgación de políticas públicas, o en los ejercicios de socialización a través de los cuales se transmiten criterios para la comprensión, reproducción y transformación de la realidad. Por tanto, los ofendidos también constituyen un papel importante, más allá de ser considerados sociedad civil. (Molina, 2010, p.9)

4.2. Victimidad como posibilidad de lucha

Paniagua (2010) expresa que el término “Victimidad” (interpretación de “*victimhood*”) aunque se usa rara vez, otorga mayor sentido al proceso de considerarse o percibirse víctima. Este autor concibe el concepto de victimidad como una condición, apego al estado o situación presente o futura, en que se halla alguien que se considere o perciba como víctima, pero sin entender el contexto de su vida, creyendo que este es definitivo o sin salida, cuando realmente si tiene posibilidades de hacer elecciones y tener acciones con respecto a las afectaciones psicosociales que produjo la guerra en su vida.

Paniagua (2010) manifiesta que el concepto de victimidad no debe entenderse solamente como una ceniza de la guerra, sino como una posibilidad de lucha desde la misma condición de víctima. Es decir que la victimidad entendiéndose como “una construcción conjunta del considerarse o percibirse como víctima por sucesos que dejaron huellas en la forma de entender y relacionarse con el mundo”. (Paniagua, 2010, p. 87) hace que la víctima salga de una

dimensión objetiva y se transforma a ser reconocida asumiéndose desde su subjetividad, intersubjetividad y otredad.

Esta mirada se torna interesante en esta investigación al reconocer como las víctimas -las madres de Soacha- generan posibilidades de lucha desde su condición de víctimas, con pretensiones de encontrar la verdad, de visibilizar su voz, y el reconocimiento de lo qué pasó y cómo se sienten, generando así nuevas posibilidades y aristas del concepto de víctima.

Albertín (2006, como se citó en Paniagua, 2010) menciona que a finales de la década de los sesenta se inicia un cuestionamiento del que hacer de las ciencias sociales ante los modelos propuestos por la Victimología, cuestionando los marcos teóricos creados a partir de los estudios de la psicología social y su aplicabilidad en distintos ámbitos. Por ende, Albertin (2006, como se citó en Paniagua, 2010) manifiesta que se propusieron tres estadios para comprender el proceso de producción de víctimas:

- a. La *victimización primaria* entendida como aquella que es la derivada de haber padecido un acto delictivo con efectos físicos, psíquicos, económicos o de rechazo social que se mantienen en el tiempo.
- b. La *victimización secundaria* se deriva de las relaciones de la víctima con las instituciones sociales. Es el propio sistema el que victimiza a quien se dirige a él pidiendo justicia (servicios sociales, sanitarios, medios de comunicación, jurídicos, etc.) por ejemplo despersonalizando el trato, con carencia de información, falta de intimidad y protección, exceso de tecnicismos, lentitud del proceso judicial, dudas en la credibilidad de las narraciones y otros inconvenientes que son frecuentes en los servicios del Estado. Para el caso de poblaciones indígenas, por ejemplo, este tipo de victimización se

evidencia al realizar juicios en idiomas que las personas no entienden. (Albertín, 2006).

c. La *victimización terciaria* esta se da cuando el sujeto ha tenido éxito en los procesos anteriores, pero se siente desamparado por su entorno social como producto o consecuencia de las reacciones actuales (por ejemplo, amistades que le culpabilizan de no haber evitado el daño, situación actual producto de un error judicial, etc.) (p, 59).

Finalmente, Paniagua (2010) menciona que el abordaje psicosocial a las víctimas en los años noventa tiene nuevas formas como la mediación, la resolución de conflictos, la reparación; en Chile o Dinamarca se enfatiza en un abordaje clínico a través de la psicoterapia y la rehabilitación. Se aborda a los familiares de las víctimas de violaciones de Derechos Humanos en dictaduras latinoamericanas, pues esto genera traumas, y ya trascendiendo lo clínico genera posturas de identidad política.

Piper (2005, como se citó en Paniagua, 2010) manifiesta que el hecho de ser víctima puede ser considerado como aquello que determina la vida y define la propia subjetividad, diferenciando en la interacción, quiénes son víctimas de quienes no lo son: “Al sujeto víctima se le atribuyen características comunes que hace que quienes se sepan víctimas se reconozcan en ellas sintiendo la afinidad de las vivencias y dolores compartidos” (p. 66). Piper (2005, como se citó en Paniagua, 2010) manifiesta la teoría de la “retórica de la marca”:

Pero más que una señal del pasado, la marca parece ser un hecho actual que opera en el presente, que trasciende el cuerpo y se expande incluyendo a toda la red que lo sostiene. Nunca ha dejado de sentirse, de doler, de dañar; ni de señalar insistentemente la precariedad de las condiciones actuales; ni de recordar que la vida pudo haber sido distinta y no lo fue, que el futuro podría estar abierto a múltiples posibilidades, pero no lo está (p.66).

4.3 Víctima en la Ley 1448 de 2011

Por otra parte, el concepto de víctima, al establecerse el reconocimiento y categoría de víctima en Colombia, marco que se da a partir de la ley 1448 de 2011 de Colombia o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, se establecen los reconocimientos de quienes son víctimas en Colombia. En esta Ley de víctimas 1448 (2011), en el artículo tercero aparece:

Se consideran víctimas, para los efectos de esta ley, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. (p. 1).

Barandica (2020) menciona que según la Sentencia C-781/12 - Definición de víctimas en la ley con referencia a daños por infracciones ocurridas con ocasión del conflicto armado, define el concepto víctima del siguiente modo:

De lo señalado en las decisiones en estudio se extrae que la definición de víctima que trae la ley no implica desconocer tal condición a personas que han sufrido otros delitos o que no tienen que ver con un conflicto interno ni el resarcimiento a que tienen derecho. Las medidas incorporadas en la ley persiguen brindar un tratamiento diferencial teniendo en cuenta varios elementos relevantes y concurrentes en la persona: (i) Por la fecha de ocurrencia del daño, que el mismo haya ocurrido a partir de 1° de enero de 1985, sin perjuicio de la garantía del derecho a la verdad, reparación simbólica y garantía de no repetición. (ii) Que el daño sea producto de infracciones al DIH o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de derechos humanos. No se incluyen los daños

sufridos por actos de delincuencia común. (iii) Que se hayan producido con ocasión del conflicto armado interno. (iv) Desde el punto de vista subjetivo, se excluyen del carácter de víctima, para efectos de la ley, a los miembros de los grupos armados, salvo que sean niños. (p. 43).

Según la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2009), manifiesta sobre el concepto de víctima:

[...] la consideración de “víctima” puede entenderse como el reconocimiento de un rol social de persona afectada en derechos fundamentales, lo que conlleva a construirla como sujeto de derechos. En este sentido la consideración de “víctima” sería una forma de resistencia activa con el fin de evitar la impunidad y la desmemoria, reconociendo y reconociéndose no solo en el sufrimiento sino también y especialmente en la condición de actores y actoras sociales en el intento de que se haga justicia, se reparen los daños ocasionados y se garantice la no repetición de las violaciones. (CNRR, 2009: 46).

Al aclarar el significado de víctima también es importante aclarar el significado de conflicto armado; según la Sentencia C-781/12 menciona con respecto al conflicto armado:

Lo que sucede en materia de conflicto armado no se refleja únicamente en los hechos concretos de confrontación militar, sino que tiene desarrollos en diversas dimensiones y contextos, para configurar un fenómeno que alcanza espacios, tiempos y dinámicas que van mucho más allá de la confrontación armada. Por ende, medidas de orden político institucional o privado y familiar pueden tener como causa o motivo el desarrollo del conflicto armado, incluso aunque no se involucren los actores armados o

se empleen armas. Dada la extensión de los efectos del conflicto y su carácter degradado, es posible hablar de la existencia de un conflicto en todo el país, pese a que, en ciertas zonas o regiones, la presencia de actores armados y las operaciones militares lleva a la consideración de que en esas zonas se concentra la mayor parte de las operaciones militares o de las confrontaciones armadas. En esta medida, al decir que las personas en Colombia son víctimas del conflicto armado, no se está haciendo referencia exclusivamente a quienes padecen una afectación a consecuencia directa de una confrontación u operación militar, sino también a situaciones próximas o remotas que tienen su génesis en la dinámica de la confrontación, esto es, a las cargas desproporcionadas o irrazonables que genera para la población el contexto generalizado de violencia sociopolítica que impera en el país. (p.47).

4.4. Las leyes de víctimas promulgadas en Colombia

Barandica (2000) detalla cada una de las siete leyes de víctimas promulgadas en Colombia:

1. La ley 1821: la extensión está establecida de la siguiente manera:
 1. Todos los colombianos muertos en los campos de honor defendiendo la independencia de su patria.
 2. Los que por sus servicios u opiniones parecieron en los patíbulos.
 3. Los que sirvieron a la república y murieron naturalmente sirviéndole.
 4. Las viudas, los menores, las hijas honestas y los padres de los que murieron de cualquier modo de los expresados.

2. La ley de 1843: son los huérfanos, viudas y madre de los militares que murieron desde 1830 en adelante.
3. La ley de 1846: la extensión para el reconocimiento de las víctimas está hacia las viudas y militares heridos que prestaron por más de seis años su servicio. Además de los militares muertos en la guerra de la independencia.
4. La ley de 1997: la extensión está hacia el desplazado y su familia, dentro de los principios de la ley se establece que “la familia del desplazado forzado deberá beneficiarse del derecho fundamental de reunificación familiar”. (Congreso de Colombia, 1997, p.1).
5. La ley del 2000: plantea la extensión de la siguiente manera, en el Congreso de Colombia (2000): El desaparecido forzado, su familia (parientes, hasta 2do grado consanguinidad, segundo de afinidad, primero civil) ... Persona discapacitada, mayor de 60, menor de 18, embarazadas... Persona jurídica... víctima de cada uno de los hechos mencionados en la noción de víctima. Desplazado forzado (Persona con discapacidad, mayor de 60, menor de 18, embarazada, persona jurídica. Grupo de personas que actúan dentro del marco de la ley y ocasionan su muerte. Víctima de tortura.
6. En la ley 2005 del desmovilizado las extensiones para el reconocimiento a la víctima se encuentran pactadas según el Congreso de Colombia (2005), hacia el cónyuge, compañero o compañera permanente, y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. Igualmente se considerarán como víctimas a los miembros de la Fuerza Pública que hayan sufrido lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo

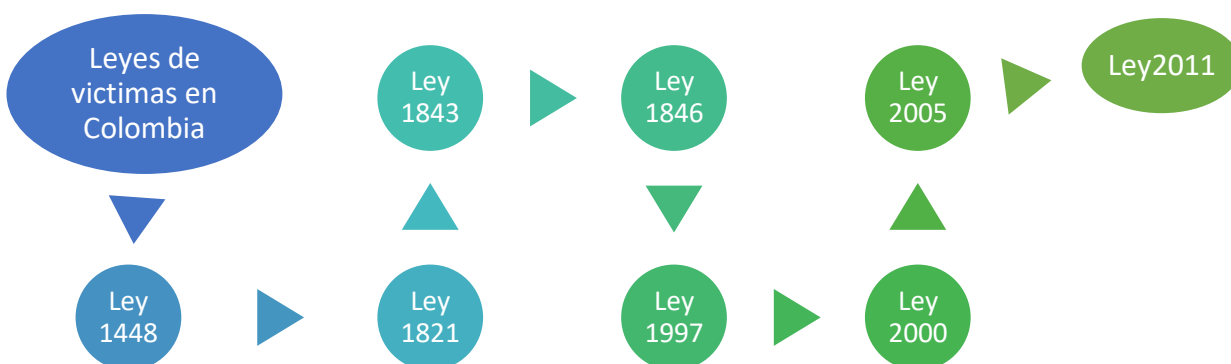
de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual o auditiva), o menoscabo de sus derechos fundamentales, como consecuencia de las acciones de algún integrante o miembros de los grupos armados organizados al margen de la ley. Asimismo, se tendrán como víctimas al cónyuge, compañero o compañera permanente y familiares en primer grado de consanguinidad, de los miembros de la fuerza pública que hayan perdido la vida en desarrollo de actos del servicio, en relación con el mismo, o fuera de él, como consecuencia de los actos ejecutados por algún integrante o miembros de los grupos organizados al margen de la ley.

7. La ley del 2011 la extensión está según el (Congreso de la república, 2011) en:

Cónyuge o compañero(a) permanente, parejas del mismo sexo, familiar de primer grado de consanguinidad (a falta de esta, el segundo grado), primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de estas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente. El o la cónyuge, compañero o compañera permanente, o los parientes de los miembros de grupos armados organizados al margen de la ley serán considerados como víctimas directas por el daño sufrido en sus derechos en los términos del presente artículo, pero no como víctimas indirectas por el daño sufrido por los miembros de dichos grupos. Persona que ha intervenido para asistir a la víctima en peligro y prevenir la victimización. Pueblos indígenas y comunidades afrocolombianas – poblaciones étnicas; aquí se presenta una aclaración al respecto y es que, dentro del ámbito de la ley menciona que: las medidas de atención, asistencia y reparación para los pueblos indígenas y comunidades afrocolombianas, harán parte de normas específicas para cada uno de estos grupos étnicos, las cuales serán consultadas previamente a fin de respetar sus usos y costumbres,

así como sus derechos colectivos, de conformidad con lo establecido en el artículo 205 de la presente ley. (p. 65-69).

Figura N 1. Leyes de víctimas en Colombia



Finalmente es importante mencionar que las víctimas y los perjudicados por un delito tienen derechos que han sido protegidos por la Constitución de 1991, según Márquez (2005) encontramos tres derechos relevantes que permiten relacionarse con los derechos vulnerados en el contexto de esta investigación, es decir, las madres de Soacha:

1. El derecho a la verdad, esto es, la posibilidad de conocer lo que sucedió y en buscar una coincidencia entre la verdad procesal y la verdad real. Este derecho resulta particularmente importante frente a graves violaciones de los derechos humanos.
2. El derecho a que se haga justicia en el caso concreto, es decir, el derecho a que no haya impunidad.
3. El derecho a la reparación del daño que se le ha causado a través de una compensación económica, que es la forma tradicional como se ha resarcido a la víctima del delito. (Márquez, 2005, p.97).

4.5. ¿Quién no es víctima?

Según la Ley 589 del 2000, la Ley 975 del 2005 y la Ley 1448 del 2011 se hacen aclaraciones sobre quienes no son víctimas. Barandica (2020) menciona que en la ley del 2000 se indica:

No se entenderá por desplazamiento forzado, el movimiento de población que realice la fuerza pública cuando tenga por objeto la seguridad de la población, o en desarrollo de imperiosas razones militares, de acuerdo con el derecho internacional humanitario” ... o para los de tortura “No se entenderá por tortura el dolor o los sufrimientos que se deriven únicamente de sanciones lícitas o que sean consecuencia normal o fortuita de ellas. (p. 69).

En la ley 1448 (2011) se menciona: Parágrafo 2°. Los miembros de los grupos armados organizados al margen de la ley no serán considerados víctimas, salvo en los casos en los que los niños, niñas o adolescentes hubieren sido desvinculados del grupo armado organizado al margen de la ley siendo menores de edad. (p.2)

Barandica (2020) menciona que los miembros de los grupos al margen de la ley, al igual que los menores de 18 años, que fueron reclutados por estos actores armados, que al cumplir su mayoría de edad no se desmovilizaron no son considerados víctimas a pesar que fueron reclutados (un evento que los hace víctima), pero al no crear un proceso de negociación y/o desmovilización es reconocido como un victimario.

Y finalmente, Ley 1448(2011): “Parágrafo 3°: para los efectos de la definición contenida en el presente artículo, no serán considerados como víctimas quienes hayan sufrido un daño en sus derechos como consecuencia de actos de delincuencia común”. (p.2).

Marco Metodológico

En el siguiente apartado se describirá la metodología utilizada para llevar a cabo la presente investigación, partiendo de un tipo de investigación cualitativa de carácter exploratorio. La técnica de investigación es exploración documental inicialmente revisando la obra “Antígonas, tribunal de mujeres”, documentales, videos, etc., y posteriormente revisión de entrevistas.

Se utilizará un tipo de investigación de análisis del discurso, pues por medio de este según Haidar (1998, como se citó en López, 2001), se establece una serie de especificidades de las prácticas discursivas las cuales están antes, durante o después de cualquier práctica socio-cultural histórica; las cuales producen, reproducen y transforman la vida social en todas sus dimensiones, generando una función performativa produciendo y reproduciendo de diversas maneras, las distintas materialidades que las constituyen; sirviendo así para accionar los mecanismos de la persuasión y del convencimiento, generando justificar la violencia, la desigualdad, la existencia de la pobreza extrema, de las muertes, etcétera; y finalmente este análisis del discurso permitirá generar procesos de resistencia y de lucha contra la dominación y la explotación.

En síntesis, según Haidar (1998, como se citó en López, 2001) los sujetos de las prácticas discursivas son de carácter colectivo/individual, socio-cultural/psicológico, que establecen relaciones sociales y representan lugares sociales/lugares individuales, y producen discursos en los cuales se originan las matrices del sentido discursivo.

Es un tipo de análisis de corte cualitativo, desarrollado en dos niveles de análisis:

1. Primer nivel de análisis: en este nivel se presenta un análisis argumentativo y filosófico de Antígona, el cual permite comprender el valor filosófico y psicológico que representa el personaje de la tragedia griega de Antígona, y permite dar relación con la obra colombiana “Antígonas, tribunal de mujeres”.

2. Segundo nivel de análisis: este nivel tiene tres momentos

Primer momento: Línea de sucesos donde se presentan las escenas seleccionadas para analizarse y se identifica en esta línea el momento clímax de la obra.

Segundo momento: Análisis de narrativas corporales, de objetos y voz de 10 escenas de la obra “Antígona, tribunal de mujeres”.

Tercer momento: Análisis a través de grafos narrativos identificando red de actores y experiencias relacionales que permitirán el reconocimiento de la subjetividad de las madres de Soacha

Niveles de análisis

Análisis 1

a. Análisis argumentativo de Antígona: “Antígona”, tragedia griega

Esta obra de teatro es una tragedia griega escrita en el siglo V A.C. por Sófocles. Inicia con Antígona e Ismena hablando sobre la muerte de sus hermanos, estos eran Etèocles y Polinices quienes murieron peleando el uno contra el otro. Edipo el padre de Antígona e Ismena se había suicidado y había dejado de ser el rey de Tebas, ahora era Creonte.

Antígona le cuenta a su hermana Ismena que quiere darle un entierro justo a su hermano Polinices ya que cuando estos murieron el rey Creonte ordeno solo darle sepultura honrada a Etèocles, pero prohibirle la sepultura a Polinice; sin embargo, Ismena se niega a ayudar a su hermana Antígona a realizar dicho entierro debido al miedo que siente por desobedecer a Creonte.

Cuando Antígona es encontrada sepultando a Polinices es llevada donde el rey Creonte, quien decide encerrarla en una caverna de roca donde pasará el resto de su vida sin compañía. Ismena afirma ser también culpable, pero Creonte la perdona ya que ella no participó en el acto de la sepultura.

Hemòn, hijo de Creonte y prometido de Antígona habla con su padre para hacerlo cambiar de decisión ya que está violando la justicia. Creonte hace caso omiso de esto. Mientras Antígona es conducida a la caverna, llega el adivino Tiresias al palacio manifestando que no debe encerrar a Antígona ya que no tiene derecho y advirtiéndole que se podría causar un gran mal.

Creonte reflexiona y ordena la liberación de Antígona y la sepultura de Polinices, sin embargo, es muy tarde, pues cuando van a la cueva de Antígona, ella se ha ahorcado con una cuerda, y Hemòn está llorando debajo de ella, este ataca a su padre y se apuñala a sí mismo, muere sosteniendo el cuerpo de su amada Antígona en sus brazos. Creonte, completamente destrozado, vuelve al palacio, donde se entera que su esposa Eurídice, madre de Hemòn al enterarse de esta tragedia por parte de un mensajero se ha suicidado atravesando una espada en su estómago. Creonte se culpa a sí mismo por toda la tragedia ocurrida, es llevado lejos por sus ciudadanos, lamentándose y deseando que se le libere del sufrimiento que sólo la muerte puede darle. La historia de Antígona se centra en el papel de un mal gobernante en una ciudad.

Magris (2006) en su libro “Utopía y Desencanto”, menciona que la tragedia griega Antígona es una obra filosófica y religiosa y que para Hegel, Antígona es “la tragedia sublime por excelencia y, bajo cualquier punto de vista, la más perfecta obra de arte que haya producido jamás el espíritu humano” (p, 60).

Es a través de esta obra donde analizamos una Antígona que reivindica el valor de la desobediencia femenina. Ella busca incansablemente devolver la dignidad a su hermano Polinices. Si los seres queridos se han convertido en fantasmas aparece como lo hace Antígona la necesidad de decir, contradecir, señalar, aportar pruebas y exigir justicia colectivamente. Antígona es la encarnación de un espíritu de revuelta femenina, pues desafía el poder del rey Creonte buscando restituir lo sagrado, es decir el rito de sepultura para su hermano Polinices, se enfrenta a Ismene, su hermana, pero temerosa por la transgresión de la ley y sus consecuencias, se enfrenta a Emon, su amado, cuyo amor le está prohibido entregarse, porque su piedad está consagrada a la muerte y al reino de los muertos.

Como dice Steinner (citado por Magris, 2006):

Antígona es una suma de todas las relaciones y conflictos humanos esenciales entre vejez y juventud, individuo y sociedad, mundo de los vivos y mundo de los muertos, hombres y divinidades, ethos masculino y femenino, amor y sacrificio, esfera de la intimidad y su profanación pública, martirio del corazón expuesto en plaza pública (p,61).

Otra mirada importante de este análisis de Antígona es como lo menciona El CEP (2013) en la conferencia denominada *Arturo Fontaine: A partir de Antígona*, donde se manifiesta que para Hegel el eje del drama es el conflicto, y en esta obra la acción avanza de conflicto en conflicto. Antígona reconoce lo hecho, contrasta las leyes escritas de los hombres con las normas no escritas de los dioses que expresan la justicia, está dispuesta a morir. Para Fontaine, Creonte no actúa por inclinación sino por deber, siente que su poder como gobernante es hacer cumplir la ley, tiene instinto del político siempre alerta y sediento de su poder, al final Creonte comprende su error, presentándose la anagnórisis según la poética de Aristóteles. Creonte vive una peripeteia radical que lo sube en la desgracia. Antígona y Creonte actúan en contra de la inteligencia práctica. Este personaje de Antígona cuando desafía y se hace respetar, es como un intento de golpe de estado.

En esta obra se resalta el poder que tiene una mujer, cuando decide pedir justicia sin importar las consecuencias. Haciendo volver impotente el poder pues como lo manifiesta Creonte en esta tragedia: “Naturaleza impura que se deja dominar por una mujer”. Esta tragedia nos muestra como actualmente en la humanidad se exige también el sacrificio de innumerables Antígonas, que aún hoy continúan sepultando hermanos, hijos, padres, y compañeros truncados por la violencia de los hombres.

b. “Antígonas, tribunal de mujeres”, tragedia colombiana

“Antígonas: Tribunal de Mujeres” es una creación colectiva del laboratorio teatral Tramaluna, ganadora de la beca de creación Arte y Memoria 2013, realizada en la ciudad de Bogotá. Este laboratorio teatral se llama Tramaluna está integrado por las madres de Soacha, por mujeres sobrevivientes del genocidio de la Unión Patriótica, por estudiantes víctimas de montajes judiciales, por abogadas defensoras de los derechos humanos, que han sido víctimas de la persecución de la seguridad del Estado y por actrices y artistas dedicados a la creación escénica.

Esta obra es una puesta en escena femenina, donde cada mujer, con objetos de sus familiares, parientes o amigos nos cuenta su historia, su pérdida y su desaparición, para ellas a través de estos objetos sigue vivo el recuerdo, representan con estos objetos un duelo, encarnan la exigencia de la justicia; son mujeres que siguen buscando la restitución poética y simbólica de las vidas perdidas.

c. Tragedia Griega y Tragedia Colombiana

La relación entre los dos planos, entre la tragedia griega y el conflicto colombiano aparece donde se alza la voz de la mujer, donde se subraya el empoderamiento femenino, donde se amplía la perspectiva de lo singular a lo universal, a través de un entramado profundamente humano. A través de la figura griega de Antígona analizada anteriormente y el relato de las mujeres víctimas del conflicto se reivindica el valor de la desobediencia femenina, permitiéndose crear espacios de expresión, rituales de re-dignificación para las víctimas, mecanismos de la memoria contra el olvido, sanación de modo colectivo de las heridas de una sociedad en busca de verdad, de justicia y de paz, transformación del dolor en fuerza y rebeldía.

Al igual que Antígona, estas mujeres sobrepasan el miedo a decir y a actuar, sobrepasan el miedo de su hermana Ismene quien en la segunda escena dice: «No porque nos matan»; este mito como hilo conductor nos lleva a una realidad específica que da hondura y universalidad a lo presentado y representado, desde esta perspectiva esta puesta en escena posibilita la deconstrucción de versiones oficiales y de mecanismos de la violencia. Para Carlos Satizábal (2015):

El terror estatal hace aquí las veces de antagonista, pero un antagonista ausente, no encarnado en personaje alguno. En el mito teatral originario, en la Antígona de Sófocles, este antagonista es representado por el poderoso Creonte, que desde la noche anterior acumula en él todos los poderes: es rey, es legislador, es juez, y es el *strategós* (p, 8).

Es por esto que esta tragedia de Sófocles sirve de inspiración para narrar esa búsqueda que han emprendido los colectivos de mujeres, madres, y defensoras de los derechos humanos en Colombia. Es una puesta en escena donde prevalece el relato, cantos, teatro, danza, poesía. Y más allá de tener una experiencia estética esta obra permite una restitución desde el lenguaje y la imagen, la acción poética dentro del teatro aparece como un gesto para que esto comience a existir, lo que se espera es que la sociedad civil tenga un papel predominante, de apoyo, visibilización, reflexión y sensibilización, para dignificar y poner en el debate público estos sucesos, generando así acciones tangibles, donde se ponga de presente la necesidad que estas mujeres tienen de relatar los hechos y exigir justicia.

Análisis 2

a. Línea de sucesos

La obra teatral “Antígonas, tribunal de mujeres” está conformada por 20 escenas en total, se identificaron 10 escenas en las cuales están presentes las madres de Soacha realizando expresiones creativas y transformadoras; con estas escenas se realizarán los respectivos análisis ya mencionados.

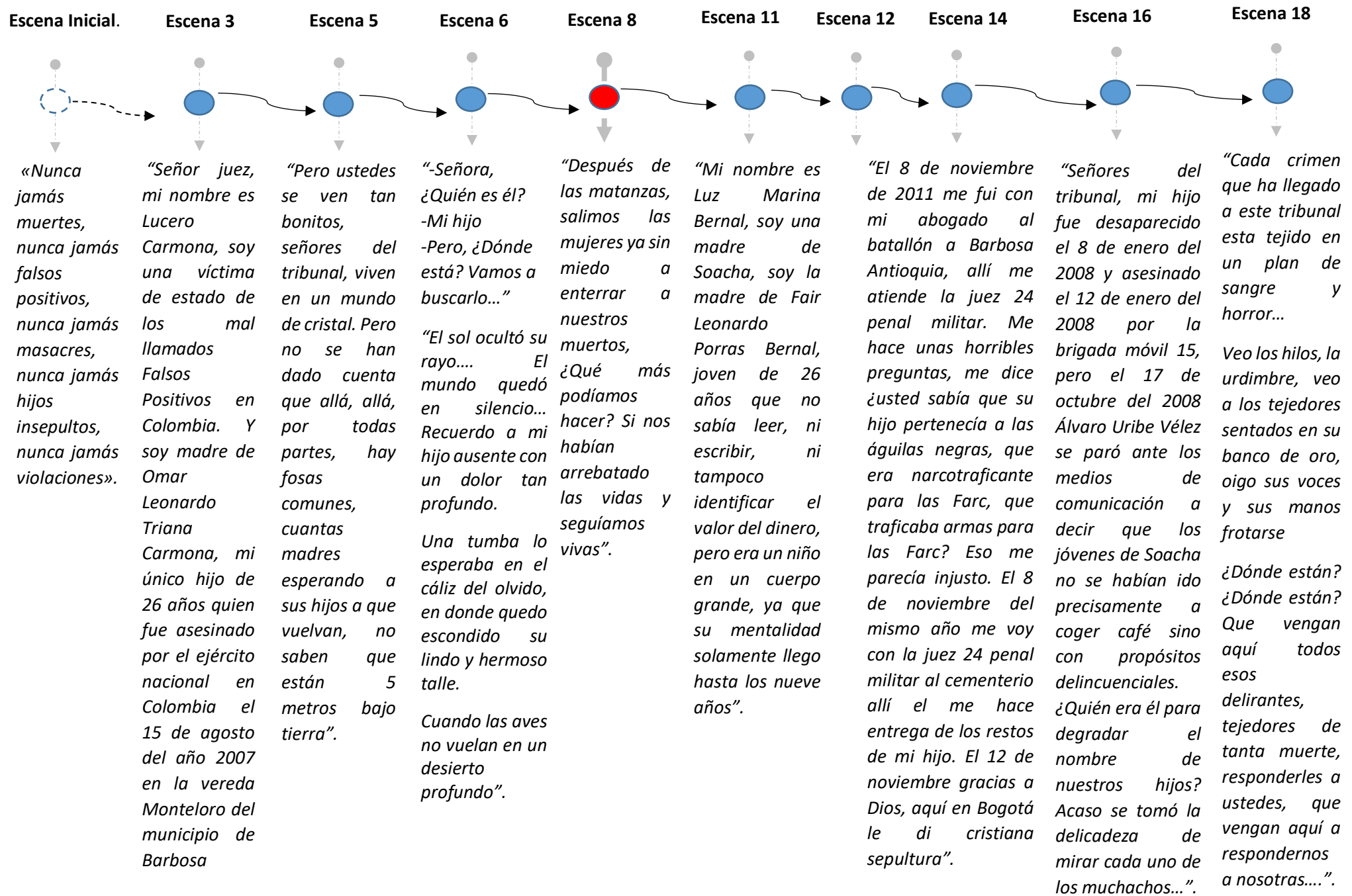
Escenas seleccionadas son el momento inicial, la escena 3, 5, 6, 8, 11, 12, 14, 16 y 19.

Según Belalcazar y Molina (2017):

La línea de suceso revela tiempos de pliegues reunidos en los cuales se establece el despliegue del acontecimiento, y señala el punto de inflexión desde el cual se pauta una lectura del sentido de la acción considerando la experiencia enunciativa de los sujetos. (P. 8)

A continuación, se presenta la línea de sucesos de las escenas seleccionadas.

Figura N 2. Análisis 2. Línea de suceso:



b. Análisis narrativas de cuerpo, voz y objeto

Escena inicial: El país del nunca jamás:

<https://www.youtube.com/watch?v=WpYC8WpGZdw>



Foto: Guillermo Torres

Narrativa de Cuerpo

Desde la primera escena el conjunto de mujeres aparece unido. Luego se produce una separación que permite distinguir claramente la presencia de Antígona y la de las demás mujeres.

A medida que van contando su historia van encarnando los sucesos con su cuerpo. Inscriben los acontecimientos que han padecido mediante el movimiento del cuerpo en el espacio el cual expresa y emana el dolor, transmiten al espectador un sentimiento de rechazo.

Se observan expresiones fuertes y contundentes, a través de diferentes movimientos: pesados, suaves, lentos; los cuales reflejan los pensamientos acerca de lo que sucedió en sus vidas, transformando ese dolor en exigencia y lucha política.

Narrativa de voz: Las denuncias se presentan a través de estos textos:

-Antígona: «buenas tardes señoras y señores, estoy en este Tribunal de Mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar», es el eco de la demanda de las demás mujeres.

“Exigimos justicia por nuestros hijos asesinados en el operativo de los mal llamados fasos positivos”.

“Soy la voz de mi hijo y estoy aquí para exigir justicia”.

“Nos tienen de juzgado en juzgado, de papel en papel, pero aquí, no ha pasado nada”.

La proyección vocal en el texto evoca un lenguaje de la rabia, la cual les permite expresar esa emoción como resultado de la injusticia vivida:

«Nunca jamás muertes, nunca jamás falsos positivos, nunca jamás masacres, nunca jamás hijos insepultos, nunca jamás violaciones».



Foto: Tomada de la corporación colombiana de teatro.

Narrativas de objetos:

El luto está significado en escena por los vestidos de color negro que llevan las mujeres. El único color que llevan es la cinta roja alrededor del vientre, la cual representa un lazo de sangre que las une con sus hijos muertos; este lazo es un símbolo de unión entre ellas.

También se observa cada una con un objeto en la mano. Esta narrativa de objetos está cargada de memoria afectiva, de símbolo y de componentes emocionales, los objetos simbolizan las etapas de vida de los hijos y permite expresar la emoción a través del relato de las madres. El objeto, es la memoria de los desaparecidos que permiten luchar contra el olvido y la ausencia.

Narrativa de “Baile con las emociones” de Gergen. Las madres de Soacha bailan en colectivo con las emociones como respuestas ante las conmociones generadas por la muerte de sus hijos, la reconstrucción de la rabia, el deseo de justicia y de perdón. La ira según Gergen (2009), podría bailar con tres opciones: la disculpa, la reconstrucción y la irritación. Vemos como en esta escena las madres danzan reconstruyendo emociones de manera colectiva.

Satizábal (2015) manifiesta:

Ellas en un coro danzado, son todas, son una sola mujer, son poetas del cuerpo, presencia de la ética y la estética del cuidado y la solidaridad femenina, que aparecen como valores esenciales para fundar una nueva sociedad no patriarcal, reconciliada consigo misma, con su feminidad, con sus mujeres, con la naturaleza, con nuestros muertos, con lo sagrado. (p, 268).

Escena 3: Madre Lucero Carmona, hijo Omar Leonardo Triana.

https://www.youtube.com/watch?v=05dz_ls2f3k



Narrativa de voz: Esta madre demanda la ausencia de **su** hijo con un tono de voz firme, expresando la denuncia exacta con nombres, fechas y lugares, tales como:

“Señor juez, mi nombre es Lucero Carmona, soy una víctima de estado de los mal llamados Falsos Positivos en Colombia.

Y soy madre de Omar Leonardo Triana Carmona, mi único hijo de 26 años quien fue asesinado por el ejército nacional en Colombia el 15 de agosto del año 2007 en la vereda Monteloro del municipio de Barbosa Antioquia”.

Aparece el canto como expresión del yo, en la cual se enuncia los sentimientos que generan las desapariciones tal como el dolor, la tristeza y el desconsuelo. La canción “Osito de Felpa” expresa el dolor de la muerte, es una mezcla inocencia, crueldad y violencia de la muerte.

En la **narrativa de objetos** aparece la prenda como memoria, la camisa preferida de Omar Leonardo Triana, que según manifiesta la madre “*todavía conserva su olor*”.

Según Deleuze (1989) las relaciones y disyunciones entre lo visual y lo sonoro, entre lo que es visto y lo que es dicho, revitalizan el problema y capturan el tiempo en la imagen.

Escena 5: Madre María Ubilerma Sanabria, hijo: Jaime Steven Valencia Sanabria

<https://www.youtube.com/watch?v=fx87SUdEgE8>



Foto: Archivo personal

Narrativa de Objetos. Los objetos traen el recuerdo de Jaime Steven Valencia el hijo desaparecido, de este modo se hace presente el hijo ausente.

Cada objeto tiene un relato preciso, que evoca la relación madre e hijo

Narrativa de voz. El canto cumple varias funciones, permitiendo ser un medio de desahogo del dolor que invade.

Aparece la interpretación de una canción popular con una dimensión evocadora “Caballo Prieto” de Antonio Aguilar que su hijo solía cantar en su infancia:

“Caballo prieto azabache como olvidarte te debo la vida, cuando iban a fusilarme las fuerzas leales de Pancho Villa”

Otra canción con dimensión evocadora es “Canto a la madre” de Pedro Fernández que su hijo solía cantarle.

“Le canto a la mujer de pelo blanco, la que me da su amor sin condición”.

Textos de la expresión del yo: “No descansare hasta encontrar justicia” 19: 21. “Tengo sed de justicia” 19: 32

“Pero ustedes se ven tan bonitos, señores del tribunal, viven en un mundo de cristal. Pero no se han dado cuenta que allá, allá, por todas partes, hay fosas comunes, cuantas madres esperando a sus hijos a que vuelvan, no saben que están 5 metros bajo tierra”.

**Video documental de María Ubilerma Sanabria- Solidarios Canal Sur
(2016)**

<https://www.youtube.com/watch?v=wix1rXdTMAk>



Se presenta un ofrecimiento de detalles. La minuciosidad es extraordinaria en el relato de vivencias, experiencias, emociones y sentimientos. Según Potter (1996) se menciona efectivamente datos directamente identificables y fácilmente reconocibles; la narración se elabora con una trama mediante la cual se genera un contexto de familiaridad extraordinariamente vivencial y fácilmente accesible y comprensible para los narratorios y las narratarias.

Escena 6: Partitura corporal

https://www.youtube.com/watch?v=LE5yGqs_1l8



Narrativa corporal. Aparece una expresión corporal en colectivo, las cuales trabajaron con Wilson Pico y Francesca Pinzón, estas expresiones, movimientos coreografías reflejan la fuerza, la impotencia y la resistencia femenina en un contexto de violencia y de pérdida irreparable. Se muestra el cuerpo en la memoria, haciendo alusión al vínculo con la ausencia. El cuerpo evoca la memoria en lo público, generando así cuerpo comunitario que reconstruyen el trauma y el dolor.

Narrativa de objetos.

Aparece en el fondo de la escena una proyección que refleja la «textura de piedra» relacionando este símbolo con la necesidad de Antígona de dar sepultura a sus muertos.

Narrativa de voz.

Se observa como al traer al lenguaje vivencias dolorosas, trae esto un desafío a volver a decir, y el lenguaje con su capacidad performativa (canto, cuerpo y objetos), hace volver a vivir, se hace una forma de la historia personal con dimensión terapéutica pues aparece la necesidad del decir y la narración como trabajo de duelo.

La experiencia traumática se hace canto en esta escena:

“El sol oculto su rayo.... El mundo quedo en silencio... Recuerdo a mi hijo ausente con un dolor tan profundo.

Una tumba lo esperaba en el cáliz del olvido, en donde quedo escondido su lindo y hermoso talle.

Cuando las aves no vuelan en un desierto profundo”.

Escena 8: Partitura corporal

<https://www.youtube.com/watch?v=wuyaTwtYmP8>



Narrativa corporal. Partitura corporal con expresiones emocionales y lenguajes corporales: Se emana el dolor contenido, firme, sin miedo, con deseo y exigencia de justicia.

Cuerpos tensionados y atentos, movimientos coreográficos lentos, tenues, de ese grito que se silencia, una composición corporal alusiva a Grotowsky donde se emana una partitura abstracta y concreta.

Narrativa de objetos. Nuevamente aparece en el fondo de la escena la «textura de piedra» como símbolo de la necesidad de dar sepultura a los muertos.

Para Potter (1996) aceptar el punto de vista «de sentido común» sería admitir y omitir la búsqueda de explicaciones comprensivas de cualquier conflicto armado y crear argumentos disuasorios ante una eventual confrontación, ya que todos ellos se basan en un conjunto de implícitos en las narraciones, pero vemos como las madres no se dejarán disuadir y por el contrario, exigen, reclaman y protestan buscando una explicación justa, digna y en especial por limpiar el nombre de sus hijos.

Escena 11: madre Luz Marina Bernal, hijo Fair Leonardo Porras Bernal

“La guerra como posibilidad de lucha”

<https://www.youtube.com/watch?v=EJvdpJTRDQI>



Video documental Luz Marina Bernal-Solidarios
Canal Sur (2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=JBbxA--Ho7M>

Narrativas de voz. Aquí aparece la palabra firme, la cual pronuncia nombres completos de los hijos desaparecidos, funciona como invocación de los que no están.

“Mi nombre es Luz Marina Bernal, soy una madre de Soacha, soy la madre de Fair Leonardo Porras Bernal, joven de 26 años que no sabía leer, ni escribir, ni tampoco identificar el valor del dinero, pero era un niño en un cuerpo grande, ya que su mentalidad solamente llevo hasta los nueve años”.

Recordar y nombrar son actos fundamentales a través de los cuales se rescata a los desaparecidos del olvido y de la impunidad.

Narrativas de objetos. Una partitura de juego rayuela con objetos: fotografía, osito de felpa, muñeco, biblia, carros, cada objeto tiene un recuerdo, un relato, una narrativa exacta que emana un recuerdo. El muñeco como objeto de vínculo emocional entre el tío y el hijo desaparecido.

“La guerra como posibilidad de lucha”

Paniagua (2010) manifiesta que el concepto de victimidad no debe entenderse solamente como una ceniza de la guerra, sino como una posibilidad de lucha desde la misma condición de víctima. Vemos como Luz Marina que es la líder de las madres con pretensiones de encontrar la verdad, de visibilizar su voz, y el reconocimiento de lo qué pasó genera nuevas posibilidades y aristas del concepto de víctima, generando en su proceso un empoderamiento de sí misma.

También se observa en cada relato lo que para Bruner sería la trasgresión de lo banal, reverencia la vida corriente de su hijo, a través de cada recuerdo con el objeto de la biblia como hacía que la leía en una mañana, del muñeco y también como menciona Arfuch “la memoria, hace presente lo ausente”.

Deleuze aparece con el devenir de sensaciones donde el espectador es sumergido y entramos en lo que fue el mundo real de Fair Leonardo Porras.

Escena 12: Partitura corporal “El cuerpo en la memoria”

<https://www.youtube.com/watch?v=IkAd7TfMeG0>



Narrativas corporales. Aparece el cuerpo y el lenguaje corporal con códigos como forma de expresión del ser. Se realiza un desplazamiento donde se dicen un número, este tiene un sentido, un matiz, cada número es una víctima, es una expresión de sentimientos de dolor, impotencia, tensión.

Partitura corporal: -Se inicia desplazamiento con un ritmo interno acompañado del ritmo musical donde se escuchan disparos.

-Pausa con gestos exactos de ahorco, de taparse los ojos, de sacudirse los brazos, etc.

- Es una narración rica en metáforas corporales: habla de sacar, expulsar, rasgar, romper, pegar y gritar.

Narrativas de objetos. Al compás de cada número que se pronuncia se proyecta la fotografía de una persona muerta en el conflicto. Aparece la fotografía como recurso denunciando y haciendo visibles las caras de los desaparecidos. La proyección de las fotografías en los telones responde a la necesidad de la memoria, de materializar el recuerdo a través de la imagen, de hacer visible lo invisible.

Cuerpo y Performance. El cuerpo es el espacio sagrado mediante esta narrativa que emerge de un juego teatral se emanan cantidad de sensaciones profundas. Se emana lo presente del performance.

Fotografía Respecto a la fotografía Carvajal y Nogueira (2012) manifiestan «inscribir en el régimen de lo visible, con un alcance político decisivo, representaciones de los desaparecidos» son elementos movilizadores de memoria en la obra de Carlos Satizábal.

Escena 14: Lucero Carmona, madre de Omar Leonardo Triana Carmona.

<https://www.youtube.com/watch?v=PAFRJwbj4Yg>



Narrativas de voz. Aquí se genera una expresión del yo, con procesos de duelo, que permiten ponerlo mediante la narrativa y hacerlo público, generando visibilidad ante lo invisible y expresión de su emoción:

“Nunca jamás te voy a olvidar, aunque no estés a mi lado, hijo mío tú te fuiste hijo mío me dejaste, nunca jamás te volveré a ver, jamás podre apartarte de mi mente, aunque te hayas ido al más allá, por más que intentes llenar este vacío, Dios conmigo siempre estará, como hubiera querido irme yo primero, me quede sola y muy triste con este gran dolor, tu imagen llevo siempre aquí en mi pensamiento como un tatuaje prendido aquí en mi corazón, hijo por siempre será mi gran amor”.

Aparece la voz con la necesidad de exponer los eventos con fechas y nombres exactos, textos de denuncia mencionando la fecha y lugar de los hechos.

“El 8 de noviembre de 2011 me fui con mi abogado al batallón a Barbosa Antioquia, allí me atiende la juez 24 penal militar. Me hace unas horribles preguntas, me dice ¿usted sabía que su hijo pertenecía a las águilas negras, que era narcotraficante para las Farc, que traficaba armas para las Farc? Eso me parecía injusto. El 8 de noviembre del mismo año me voy con la juez 24 penal militar al cementerio allí el me hace entrega de los restos de mi hijo. El 12 de noviembre gracias a Dios, aquí en Bogotá le di cristiana sepultura”.



Foto: Guillermo Torres

Narrativa de objetos. Aparece el objeto (la camisa del hijo ausente) emanando el recuerdo. Satizábal (2015) manifiesta que en las ropas y los objetos personales sigue habitando la presencia viva del ausente. Y con las ropas se busca la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas.

Aquí logramos ver desde lo teórico la narrativa de Larrosa (2007) donde manifiesta el tiempo de la vida, “La vida como camino, y nosotros como viajeros”, vemos una madre que a través de una manera pausada, profunda, y consiente nos lleva a su mundo, nos narra esa relación madre e hijo y trae la memoria de su hijo, acude a un sueño y finalmente denuncia directa y contundente al victimario, citando a Larrosa:

“La narración tiene sentido cuando somos conscientes de que nos ha pasado en el camino, que nos puede pasar, quien hemos sido en lo que nos ha pasado, de quien podemos ser en lo que nos puede pasar, lo que nos pasa y quienes somos. Y es la experiencia, la cual nos desestabiliza, actualiza y hace emerger la pregunta por quien soy” (Larrosa, 2007).

Escena 16: Expresión del yo y la otredad

<https://www.youtube.com/watch?v=se-GaVOgG8U>



Fotografía: Soacha ilustrada

Narrativa de objetos. Aparece la ropa para hacer visible el hijo ausente. Luz Marina carga de manera atenta y compasiva el traje de Fair Leonardo, su hijo, al final de la escena entrega el traje a Lucero y a María quienes lo llevan de la misma manera, reflejando el lazo de solidaridad que existe entre ellas.

Nuevamente aparece en el fondo de la escena la «textura de piedra» como símbolo de la necesidad de dar sepultura a los muertos.

Narrativa de cuerpo. Expresión del yo y la otredad

El cuerpo de Luz Marina aparece en escena reflejando el peso del conflicto armado, es un cuerpo fuerte, cansado, presente, generando un acto de habla y de presencia ante lo público. Las mujeres que entran al final de la escena también se reflejan el cuerpo que emana el cansancio, el conflicto y la perseverancia.

Narrativa de voz.

Denuncia directa al expresidente Álvaro Uribe. La palabra está cargada de datos precisos, producto de investigaciones personales y judiciales:

“Señores del tribunal, mi hijo fue desaparecido el 8 de enero del 2008 y asesinado el 12 de enero del 2008 por la brigada móvil 15, pero el 17 de octubre del 2008 Álvaro Uribe Vélez se paró ante los medios de comunicación a decir que los jóvenes de Soacha no se habían ido precisamente a coger café sino con propósitos delincuenciales. ¿Quién era él para degradar el nombre de nuestros hijos?

Acaso se tomó la delicadeza de mirar cada uno de los muchachos....

Pero no estoy aquí solamente por el caso de mi hijo, sino por más de 5000 ejecuciones extrajudiciales a lo largo y ancho del país...”

Despedida con canto, el canto como ritual, es un recurso que permite marcar el ritmo de la ausencia y ponerle voz, además que es acompañado por otras dos mujeres, apareciendo esa expresión de la otredad.

“¿Y ahora quien te devolverá tu sonrisa, tu sonrisa?, ¿Para qué quieren que olvide tu recuerdo? ¿Para qué?, ¿Qué pasó con mi hijo? ¿Por qué lo engañaron?, Para que se lo llevaron?”.

Escena 19: “Santa María ruega por nuestros muertos”

<https://www.youtube.com/watch?v=C1VET20vF4w>



Narrativa de cuerpo. Los cuerpos se despiden formando una partitura ritual, que expresa la denuncia, cuerpos fuertes que continuaran expresándose y generando denuncia.

Aparece Antígona enterrada viva realizando un rito, con rosas delimita el espacio de la tumba y realizando la ofrenda de lo sagrado, se convierte esta escena en una memoria ritual de resarcimiento que ofrece la redignificación de los muertos, el acceso a lo sagrado como una plegaria final.

Narrativa de voz.

*“Cada crimen que ha llegado a este tribunal esta tejido en un plan de sangre y horror...
Veo los hilos, la urdimbre, veo a los tejedores sentados en su banco de oro, oigo sus voces y sus
manos frotarse*

*¿Dónde están? ¿Dónde están? Que vengan aquí todos esos delirantes, tejedores de tanta
muerte, a responderles a ustedes, que vengan aquí a respondernos a nosotras....*

¿Dónde están? Llámeles, ustedes le conocen, usted le conoce, usted le conoce...

Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita e los montes, pacha mamita...

Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita e los Montes, señor Jesús”.



Foto: Guillermo Torres

Narrativa de objetos. Se finaliza la obra con el objeto en las manos de cada madre, lo sostienen, allí está presente su hijo a través del recuerdo y la historia del objeto.

Esta composición se puede relacionar con la tradición de la tragedia griega de la parodos en donde el coro entraba bailando y cantando. La energía que pone las voces y los cuerpos en movimiento emanan un momento ritual de evocación de los muertos.

Aunque hacer el duelo de los cuerpos que no están parezca imposible estas narrativas permiten entablar un trabajo de re-dignificación y de re-sacralización.

Piper (2005) manifiesta la teoría de la “retórica de la marca”:

Pero más que una señal del pasado, la marca parece ser un hecho actual que opera en el presente, que trasciende el cuerpo y se expande incluyendo a toda la red que lo sostiene. Nunca ha dejado de sentirse, de doler, de dañar; ni de señalar insistentemente la precariedad de las condiciones actuales; ni de recordar que la vida pudo haber sido distinta y no lo fue, que el futuro podría estar abierto a múltiples posibilidades, pero no lo está (p. 229)

c. Análisis red de actores y experiencia relacional

Según Belalcázar y Molina (2017) la red de actores, es el esquema de pliegue operacional, que permite la agrupación de actores y objetos en número cualquiera, distinguiéndose los posicionamientos, las dinámicas de interacción, que van señalando y especificando los consensos y disensos ante la circunstancia de sentido y significado a la que lleva el acontecimiento.

Del mismo modo Belalcázar y Molina (2017) manifiestan que la noción de red se redescubre bajo la idea de conjunción de relaciones entrecruzadas, es decir, el despliegue no consiste solamente en una descripción de sujetos y objetos que se conectan, sino que comprende la fuerza que expresa esta conexión de sujetos y objetos, la capacidad de posicionamiento, y el despliegue con efecto social.

Belalcázar (2016) citado por Losada (2019), manifiesta:

El plano de red de actores está conformado por la posición de los actores objetivos identificados a lo largo de los relatos, se van ubicando en el primer nivel, segundo o tercer nivel, revelando en los tres casos el nivel de implicación directa, como el papel de mediador e intermediador que puede jugar en la situación relacional desplegada. (p. 90).

En esta red de actores se tendrá en cuenta la referencialidad que un actor establezca del yo (representada con un rombo) hasta señalar la distinción de un actor en “ausencia” por desaparición y muerte forzada (representada por un cuadrado de manera punteada), el cual se hace presente por medio del objeto realizando una “presencia de la ausencia” (representada por un círculo rojo), del mismo modo que se encuentran dos actantes presentes los cuales permiten la dinámica interaccional y el despliegue de la situación relacional.

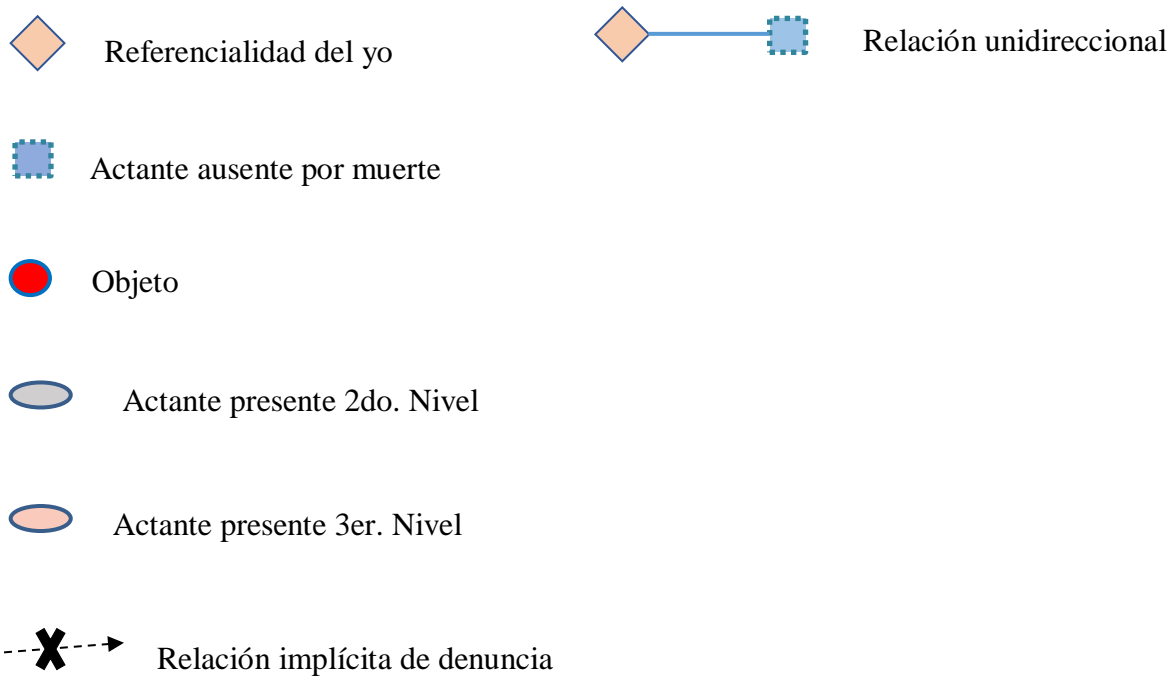
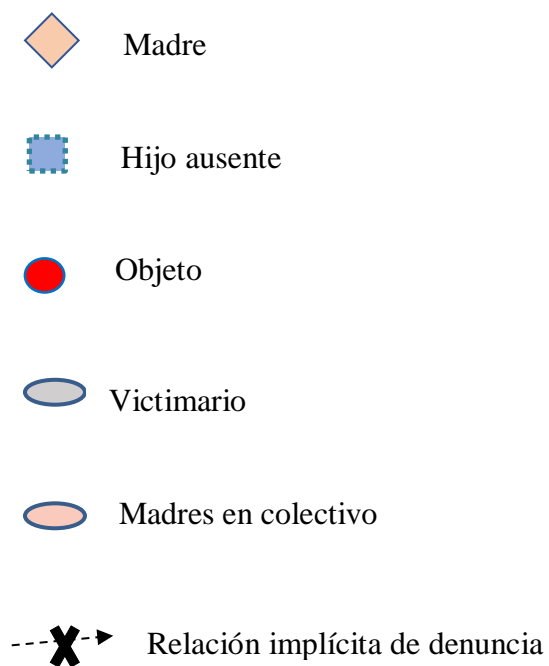
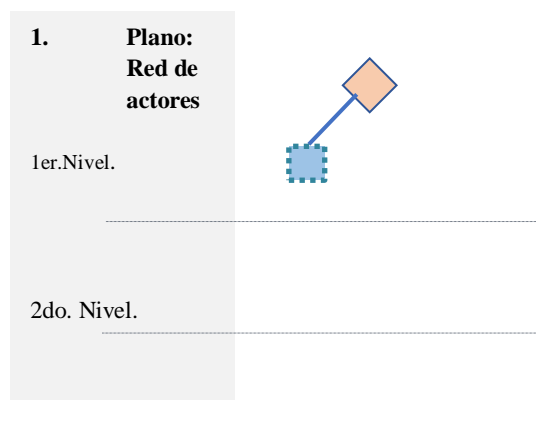
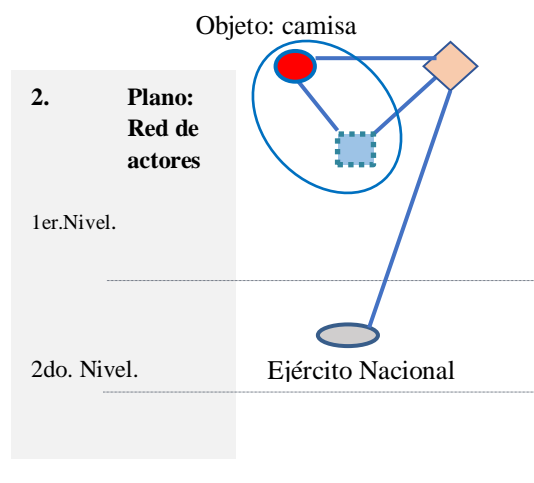
Figura N° 3. Convenciones Red de actores**Convenciones**

Figura N° 4. Grafo red de actores escena inicial



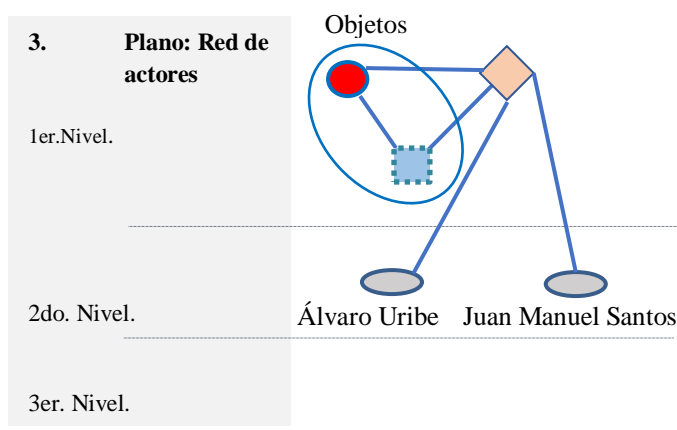
En la escena inicial aparecen las madres donde cada una a través de la narrativa de voz hace protesta, reclamo y denuncia, relata ese vínculo con el hijo asesinado, quien sería un actante ausente por muerte, el vínculo entre las madres y los hijos es fuerte por ende de incidencia directa y explícita.

Figura N° 5. Grafo red de actores segunda escena



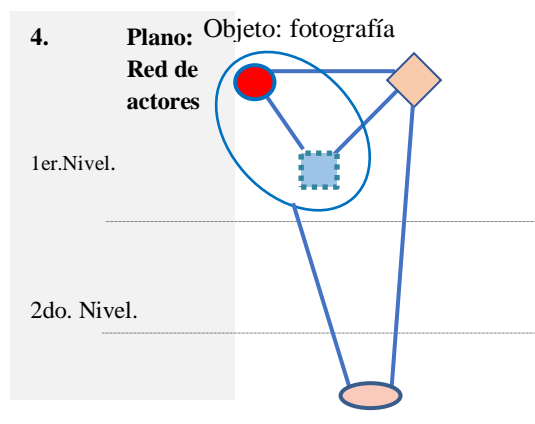
En la escena 3 se identifica como red de actores a la madre con el vínculo del hijo ausente, este hace incidencia directa con el objeto de la camisa, la cual en palabras de la madre: *“Era la camisa preferida de mi hijo, todavía conserva su olor”*. A su vez la madre también hace incidencia directa con este objeto. Aparece en segundo nivel una incidencia directa de parte de la madre hacia el victimario (ejército nacional).

Figura N° 6. Grafo red de actores tercera escena



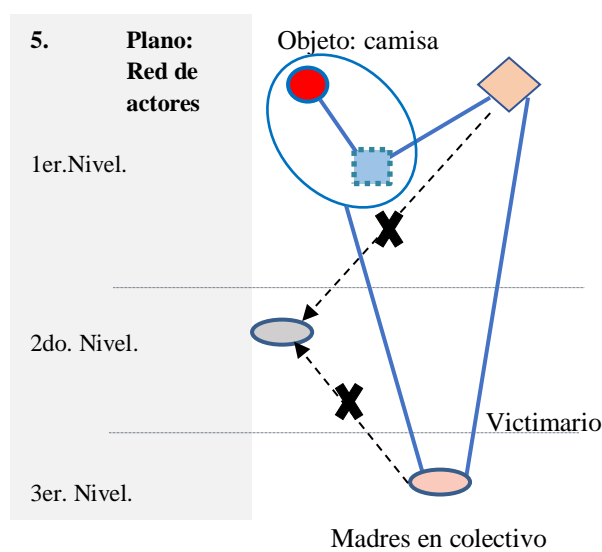
En la escena 5 aparece la madre María Ubilerma Sanabria, con el vínculo directo hacia el hijo ausente Jaime Sanabria, quien a su vez genera incidencia con los objetos que la madre trae del hijo ausente, generándose lo que sería según Belalcazar (2016) “Una ausencia con presencia significativa”. Se genera en segundo nivel una incidencia directa de parte de la madre hacia el victimario (Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos).

Figura N° 7. Grafo red de actores cuarta escena



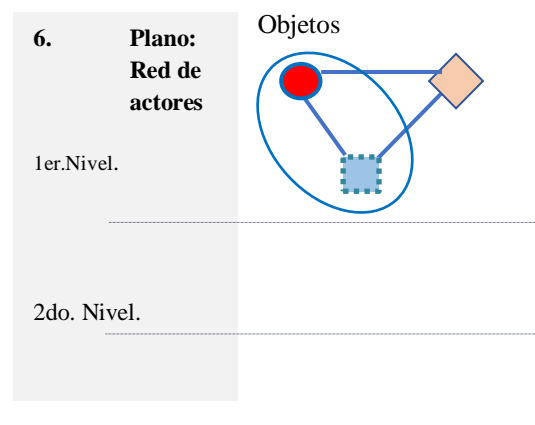
En la escena 6 la madre María Ubilerna Sanabria se encuentra relacionándose directamente con el objeto que representa la presencia del hijo ausente, aparecen las demás madres de manera directa y con una relación explícita hacia esta madre generando un vínculo de empatía y de fuerza femenina, y también de manera directa y explícita hacia el objeto (fotografía del hijo ausente).

Figura N° 8. Grafo red de actores quinta escena



En la escena 8 está la representación de la madre con el vínculo directo hacia su hijo ausente simbolizado con el objeto (Camisa), también parece el actor de tercer nivel (Las madres en colectivo) quienes generan una relación de manera directa y relación explícita con vínculo hacia el hijo ausente, de la misma manera que por su narrativa se expresa una relación implícita de denuncia hacia el victimario. Es en este grafo de red donde se visualiza el acontecimiento, el punto de inflexión pues se presenta esa relación agresiva hacia el victimario (Gobierno, estado, etc.) como resultado del dolor, del sufrimiento, y de la denuncia de las madres ante la injusticia por la muerte de sus hijos.

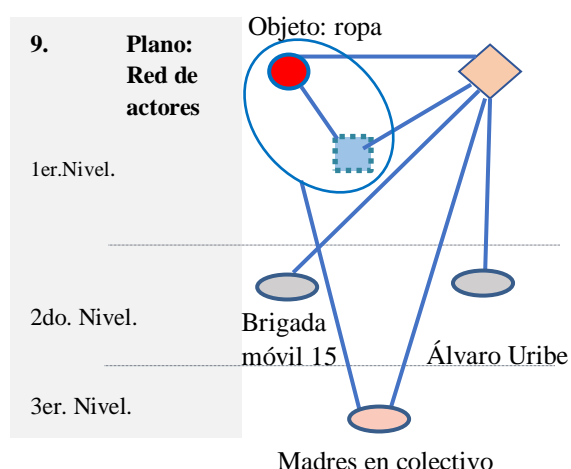
Figura N° 9. Grafo red de actores sexta escena



En la escena 11 aparece la madre Luz Marina Bernal, con el vínculo directo hacia el hijo ausente Fair Leonardo Porras, quien a su vez genera incidencia con los objetos que la madre trae del hijo ausente (muñeco, biblia, colección de carros) generándose lo que sería según Belalcazar (2016) “Una ausencia con presencia significativa”.

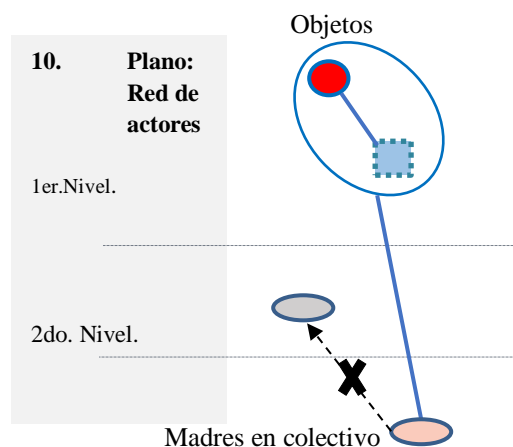
En la escena 14 está la madre con el vínculo directo hacia su hijo ausente simbolizado con el objeto (camisa) aparece la relación de la madre con el victimario (segundo nivel) generando una relación explícita y directa (Procuraduría, personería, defensoría del pueblo, fiscalía), posteriormente se genera como red de actores la incidencia directa entre las demás madres (tercer nivel) hacia la madre (primer nivel) y el hijo ausente.

Figura N° 12. Grafo red de actores novena escena



En la escena 16 aparece nuevamente la madre Luz Marina Bernal, con el vínculo directo hacia el hijo ausente Fair Leonardo Porras, simbolizado con la presencia del objeto (ropa), se genera en el segundo nivel una incidencia directa de parte de la madre hacia el victimario (Brigada móvil 15 y Álvaro Uribe Vélez), las demás madres (tercer nivel) se relacionan de manera directa y con una relación explícita hacia esta madre, el hijo ausente y el objeto.

Figura N° 13. Grafo red de actores decima escena



En la escena 19 aparecen las madres en colectivo generando de relación de manera directa y explícita con cada objeto del hijo ausente, del mismo modo que estas madres (tercer nivel) se relacionan de manera implícita de denuncia hacia el victimario ya identificado (Estado).

d. Campo experiencia relacional

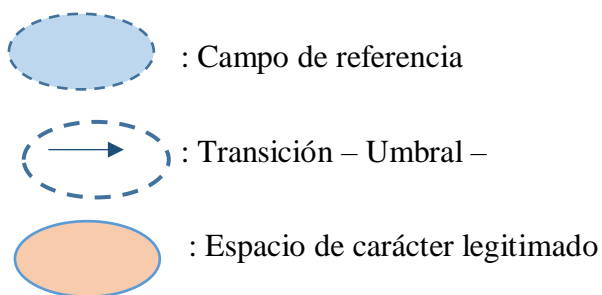
Belalcázar (2016) citado por Losada (2019), manifiesta:

El plano del campo de la experiencia relacional es un espacio - temporal que se abre y se extiende para visualizar los posicionamientos y desplazamientos de los sujetos: sus despliegues. Evidenciando como el marco de referencia espacial se despliega, reconociendo así la diferencia entre “pasar y estar”, este campo se representa con la figura geométrica (elipse), líneas continuas definen el carácter legitimado y son representados con diferentes colores los cuales representan la diferencia entre un espacio y otro, por el contrario, las líneas punteadas refieren un carácter contesta-tal, de resistencia o una espacialidad de transición –un umbral-. (P.89)

Por ende los campos de la experiencia relacional son esos espacios o escenarios por los que el sujeto transita, a continuación el primer espacio – campo de referencia es donde la madre

y el hijo están presentes, están sus vidas cotidianas, las cuales repentinamente pasan a una transición umbral donde aparece la desaparición y el asesinato del hijo, lo cual hace que finalmente el yo (madre) haga un despliegue al espacio de carácter legitimado con protesta, reclamo y denuncia a victimarios.

Figura N° 14. Convenciones campo experiencia relacional



1. Campo de referencia: Madre e hijo presente.
2. Transición – umbral: Desaparición y asesinato de hijos (Falsos positivos)
3. Espacio de carácter legitimado: Protesta, reclamo y denuncia a victimarios.

Figura N° 15. Grafo experiencia relacional – escena inicial

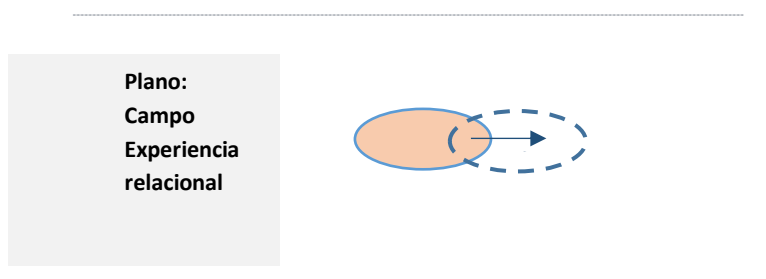


Figura N° 16. Grafo experiencia relacional – escena segunda

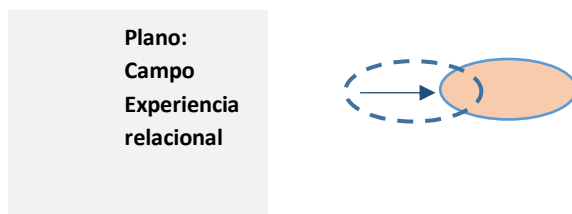


Figura N° 17. Grafo experiencia relacional – escena tercera



Figura N° 18. Grafo experiencia relacional – escena cuarta

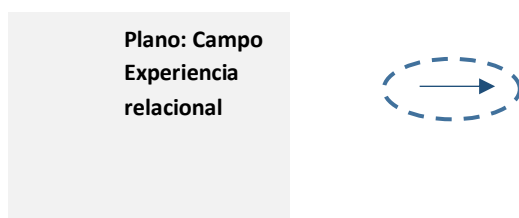


Figura N° 19. Grafo experiencia relacional – escena quinta



Figura N° 20. Grafo experiencia relacional – escena sexta



Figura N° 21. Grafo experiencia relacional – escena séptima

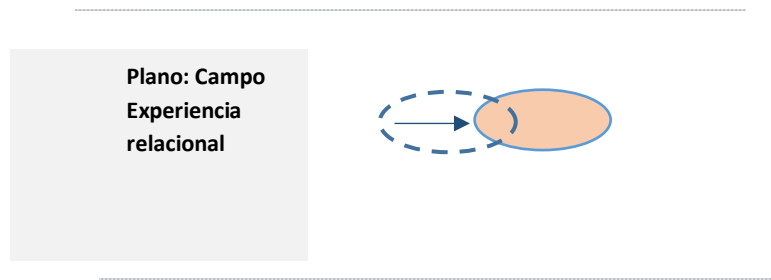


Figura N° 22. Grafo experiencia relacional – escena octava

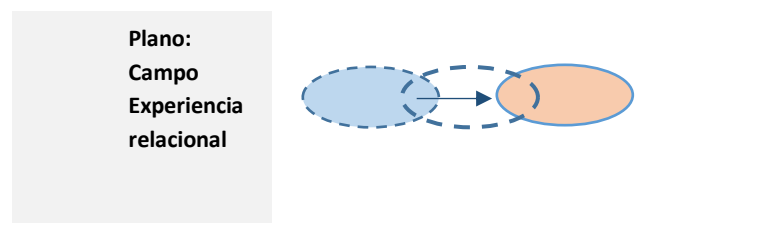


Figura N° 23. Grafo experiencia relacional – escena novena

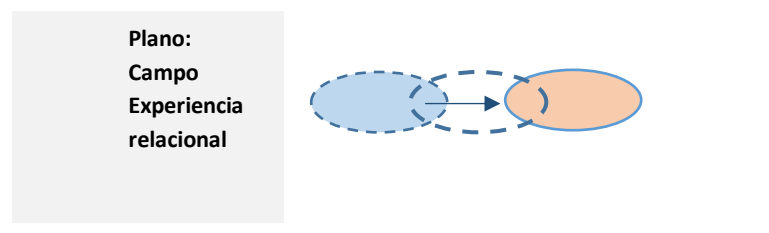
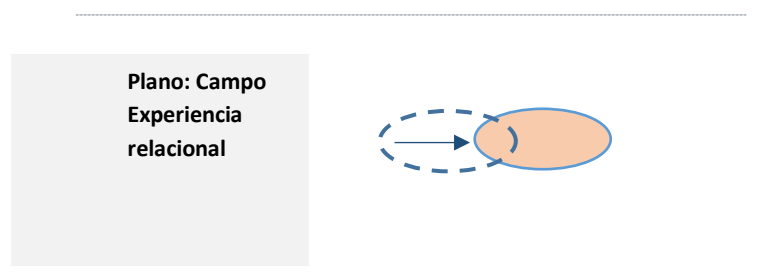


Figura N° 24. Grafo experiencia relacional – escena décima



A partir de la red de actores y la experiencia relacional, se logran visualizar en los grafos narrativos, los diferentes momentos y las redes de relaciones significativas. De esta manera, se realizó un análisis de posibles conexiones o relaciones que se da de un momento a otro. Por lo que se plantean tres análisis de -repliegues-, los cuales serán mencionados a continuación:

Análisis A: "Madre e hijo ausente presente por el objeto". Momento inicial y escena 11

Análisis B: "Denuncia al victimario", la denuncia va tomando fuerza e indica de manera directa al victimario. Escena 3, 5, 8, 2, 14, 16 y 19.

Análisis C: "Solidaridad femenina – madres en colectivo". Escena 6, 8, 12, 14, 16 y 19.

Figura N° 25. Grafo análisis de repliegues

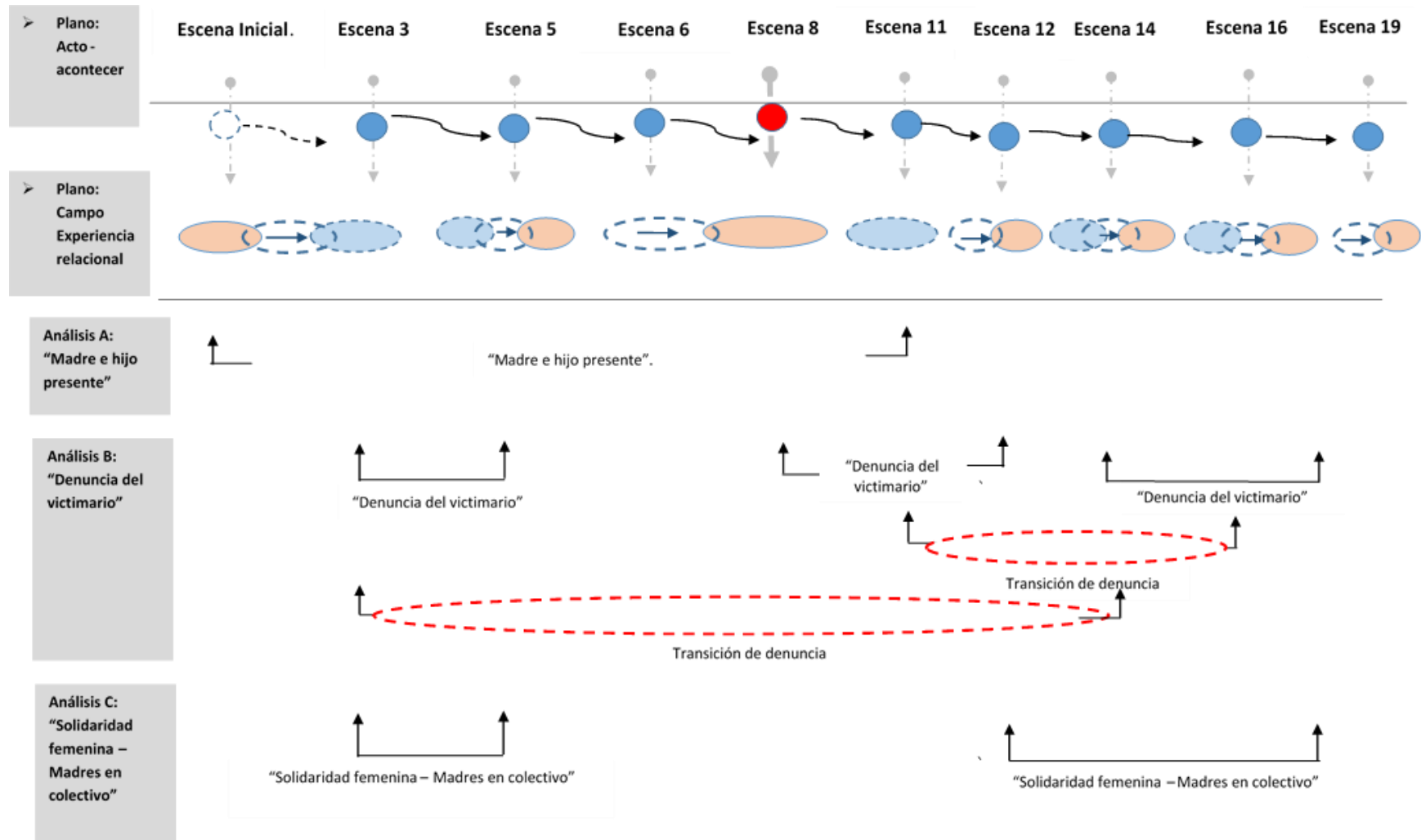
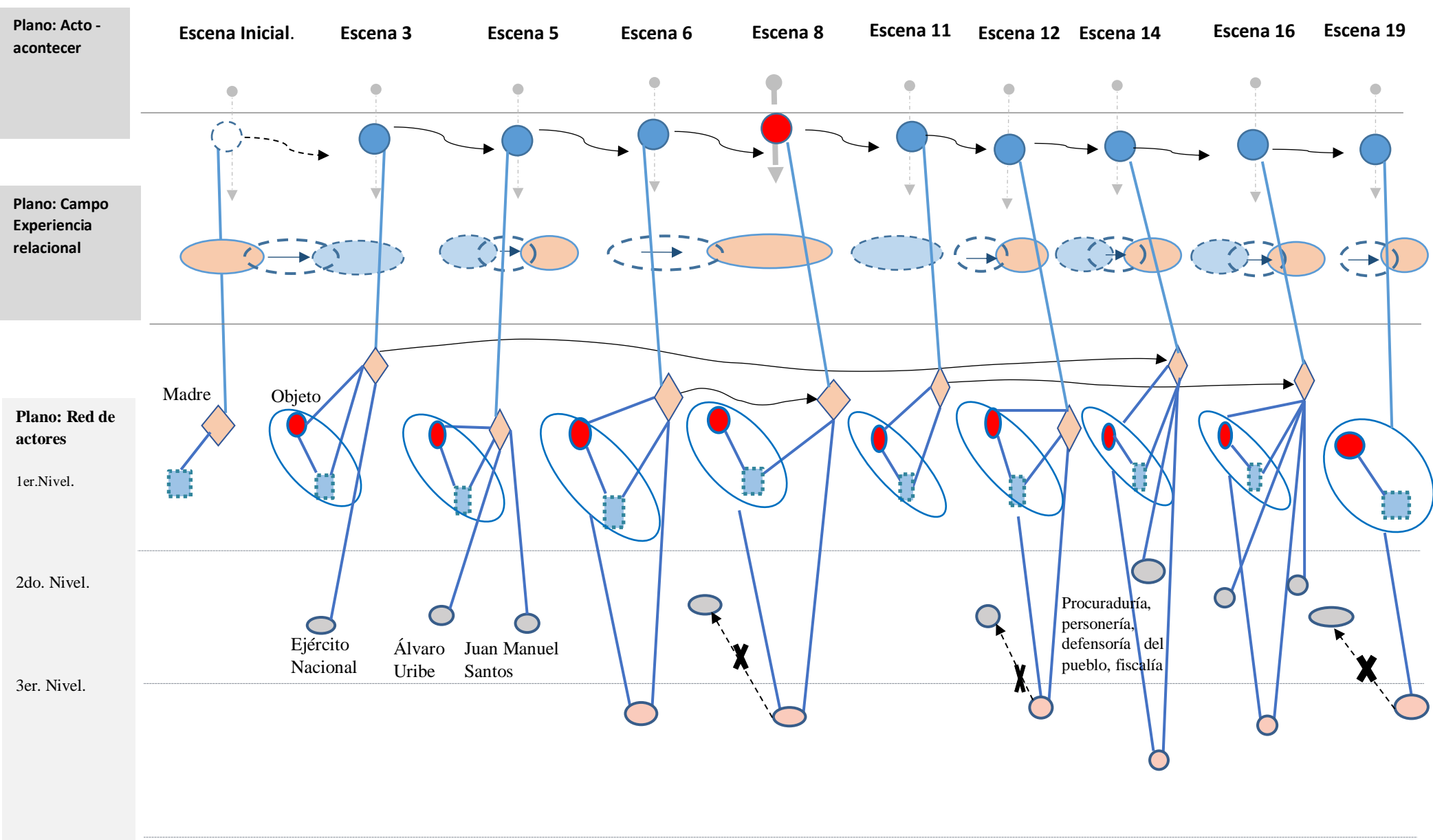


Figura N° 26. Grafo final



Discusiones

Primera relación en despliegue - relación entre objetos y sujetos

La madre se logra conectar con su hijo a través del objeto, de este modo logramos ver como en algunas escenas de la obra “Antígonas, tribunal de mujeres” se da significado a la presencia de la ausencia, el hijo ausente se hace presente a través del objeto y no por ello es una ausencia del dolor, sino que es una ausencia con un sentido, con un significado para poder protestar, reclamar, denunciar y visibilizar.

Esta relación entre objetos y sujetos podemos verla en la escena 3 donde aparece Lucero Carmona con la camisa de su hijo Omar Leonardo Triana Carmona, esta madre manifiesta “Era la camisa preferida de mi hijo, todavía conserva su olor” aquí vemos como el objeto con sus características (textura, olor, forma, etc.), hace aún más presente el hijo ausente.

En la escena 5 son varios los objetos del hijo ausente que hace presente la madre María Ubilerna Sanabria, entre ellos fotografías, moñas de las amigas, tejidos, muñeco de la buena suerte, pelotas, chaleco, etc; haciendo de esta manera presente la ausencia de su hijo.

En la escena 11 la madre Luz Marina Bernal hace presente varios objetos de su hijo ausente Fair Leonardo Porras Bernal, una fotografía, su osito de felpa, muñeco el cual es objeto de vínculo emocional entre el tío y el hijo desaparecido, biblia, carros, cada objeto tiene un recuerdo el cual la madre lo hace presente por medio del relato, posteriormente Luz Marina aparece en la escena 16 con la ropa que portaba su hijo el día antes de desaparecer y luego aparecer asesinado.

Segunda relación en despliegue- relación entre sujetos:

Madre e hijo.

Entre sujetos inicialmente aparece la relación madre e hijo, las madres a través del relato le dan voz a sus hijos, permitiéndonos conocerlos un poco, sus cualidades, sus comportamientos, sus rutinas; algunos amorosos, detallistas, soñadores, alegres, etc; ejemplo de ello es en la escena 5, la madre María Ubilerna Sanabria nos canta la canción que su hijo Jaime Steven Valencia Sanabria solía cantarle “Le canto a la mujer de pelo blanco, la que me da su amor sin condición”, también creativo y expresivo cuando esta misma madre relata la canción popular que su hijo solía cantar en su infancia: “Caballo Prieto” de Antonio Aguilar.

En la escena 11 Luz Marina Bernal inicia dándonos a conocer que su hijo tenía una mentalidad de 9 años, Fair Leonardo Porras Bernal, joven de 26 años que no sabía leer, ni escribir, ni tampoco identificar el valor del dinero, como su madre menciona: “Era un niño en un cuerpo grande, ya que su mentalidad solamente llegó hasta los nueve años”.

El posicionamiento que le dan ellas a los hijos en escena lo vemos de manera clara y con fuerza, a través de las palabras, por ejemplo, en la escena inicial: “*Soy la voz de mi hijo y estoy aquí para exigir justicia*”, se entiende que ellas continúan en ese vínculo con su hijo ausente, y exigen justicia antes sus muertes.

Vemos cómo valoran la relación con sus hijos, como esa relación que nada ni nadie podrá acabar, ni siquiera la muerte, por ejemplo en la escena 3, Lucero Carmona nos da a conocer a través del canto de “Osito de Felpa” ese vínculo fuerte con su hijo, del llanto que dejó en sus ojos desde que él se fue, de todo lo que lo extraña y de esa relación de madre y amiga que siempre estará. O en la escena 14 donde Lucero Carmona manifiesta con el canto:

“Nunca jamás te voy a olvidar, aunque no estés a mi lado, hijo mío tú te fuiste hijo mío me dejaste, nunca jamás te volveré a ver, jamás podre apartarte de mi mente, aunque te hayas ido al más allá, por más que intentes llenar este vacío, Dios conmigo siempre estará, como hubiera querido irme yo primero, me quede sola y muy triste con este gran dolor, tu imagen llevo siempre aquí en mi pensamiento como un tatuaje prendido aquí en mi corazón, hijo por siempre será mi gran amor”. (Escena 9).

Madre y victimario.

Las madres de Soacha en la relación con el victimario lo muestran de manera directa, la denuncia hacia estos es contundente, su tono de voz al denunciarlos está cargado de rabia, impotencia y dolor, ejemplo ello es Lucero Carmona quien en la escena 3 con un tono directo y contundente manifiesta: “Soy madre de Omar Leonardo Triana Carmona, mi único hijo de 26 años quien fue asesinado por el ejército nacional en Colombia el 15 de agosto del años 2007 en la vereda Monteloro del municipio de Barbosa Antioquia”.(Escena 3)

También en algunas escenas lo visibilizan de manera implícita, ejemplo en la escena 5, María Ubilerma denuncia al ejército como los culpables de la muerte de su hijo, al final de la escena, en la suela de sus zapatos tiene las fotografías de Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos a los cuales acusa como los culpables de estas muertes, afirmando que no descansará hasta encontrar justicia, y es allí bajo la suela de sus zapatos, pisando estas fotografías un modo de expresión del dolor ante lo sucedido; en la escena 14 de manera implícita, Lucero Carmona manifiesta los lugares donde no le dieron respuesta, ni una atención verdadera al buscar a su hijo, por ende estos lugares también son relacionados como victimarios: la procuraduría, la personería, la defensoría del pueblo y la fiscalía.

En la escena 16 aparece Luz Marina Bernal, denunciando de manera directa, con una mezcla de sentimientos, entre cansancio e impotencia denuncia a sus victimarios, y paralelamente con un ímpetu de esperanza anhela la no repetición de estos hechos:

Mi hijo fue desaparecido el 8 de enero del 2008 y asesinado el 12 de enero del 2008 por la brigada móvil 15, pero el 17 de octubre del 2008 Álvaro Uribe Vélez se paró ante los medios de comunicación a decir que los jóvenes de Soacha no se habían ido precisamente a coger café sino con propósitos delincuenciales. ¿Quién era él para degradar el nombre de nuestros hijos? ...Pero no estoy aquí solo por el caso de mi hijo, sino por más de 5000 ejecuciones extrajudiciales a lo largo y ancho del país, pero yo se señores del tribunal que ustedes nos pueden ayudar, para que no haya más violaciones a los derechos humanos en nuestro país”. (Escena 16).

Y para finalizar esta relación directa, contundente, demandable entre las madres y los victimarios aparece la siguiente denuncia en la escena final, describiendo a los victimarios:

“Cada crimen que ha llegado a este tribunal esta tejido en un plan de sangre y horror...

Veo los hilos, la urdimbre, veo a los tejedores sentados en su banco de oro, oigo sus voces y sus manos frotarse.

¿Dónde están? ¿Dónde están? Que vengan aquí todos esos delirantes, tejedores de tanta muerte, responderles a ustedes, que vengan aquí a respondernos a nosotras...” (Escena final).

Tercera relación en despliegue – Madres como colectivo

En esta tercera relación encontramos como las madres se reafirman a través del colectivo que integran desde un inicio hasta el final, vemos mujeres unidas por el dolor, la ausencia, el deseo de justicia y no repetición. Ellas a través de esta puesta en escena realizan catarsis, visibilización, resiliencia, se permiten menguar el dolor.

Como menciona Satizábal (2015) en este trabajo solidario colectivo, ellas tuvieron momentos donde se quebraban, pero finalmente, cada mujer logró crear una condensación poética y emotiva personal de sus hechos, las mujeres descubrieron sus presencias como una fuerza tremenda que nace a partir de sus verdades y de la presencia solidaria entre ellas.

Vemos como este colectivo aparece en la escena inicial y final acompañadas, juntas corporalmente la una de la otra, reflejan desde un inicio que están juntas, unidas, y esto emana esa fortaleza de colectivo; en la escena 6 se abrazan, caminan juntas, cantan, en la escena 8, con movimientos coreográficos trabajados con los coreógrafos Wilson Pico y Francesca Pinzón, reflejan con la exactitud y tempo de sus movimiento la unión ante el dolor y pérdidas de sus familiares, en la escena 14, son un apoyo en colectivo corporal ante el relato de Lucero Carmona, madre que denuncia los hechos de manera directa.

Conclusiones

Memoria performática: cuerpo, voz, objetos.

Al finalizar el presente trabajo se logra concluir que el performance como expresión del yo y la otredad despliega diferentes tipos de memorias, inicialmente la memoria performática: cuerpo, voz, objetos. Para Olarte, M. y Castro, J (2019) en periodos de guerra el cuerpo del enemigo se convierte en un territorio de guerra, son los cuerpos que se encuentran en las fosas los que apoyan tal afirmación, ya que son cuerpos que dan cuenta de los abusos que sufrieron al ser desaparecidos, muertos y enterrados en la clandestinidad, doblados por la mitad, desmembrados, desnudos, maniatados, atados por los pies, etc.

Se concluye que el cuerpo es territorio de violencia dentro del contexto del conflicto, la memoria performática aparece dando expresión a través del cuerpo, la voz y los objetos a algo que influye en la construcción de relaciones sociales, en este caso la visibilización, denuncia y protesta de las madres de Soacha ante la desaparición y asesinato de sus hijos. La memoria performática pone en evidencia la presencia y la estética, es la que permite como lo menciona Deleuze generar la posibilidad de fundar actos de habla en la comunidad lo que permite una expansión de la estética hacia una dimensión política, es decir, que esta es una memoria política y artística que tiene el poder comunicativo para la libre expresión mediante el cuerpo, la voz y los objetos. La memoria performática permite desterritorializar el conflicto.

El cuerpo presente da cuenta de la existencia y permite mediante su expresión generar lo que dice Humphrey (1868, como se cita en Villaseñor, 2013):

Nada revela con más claridad la intimidad del ser humano que el movimiento y el gesto.

Es posible, si uno se lo propone, esconderse o disimular a través de la palabra, la pintura,

la escultura y otras formas de expresión, pero en el momento de movernos, para bien o para mal, se da la revelación exacta de lo que somos. (p, 26).

Y es así como vemos el cuerpo de las mujeres, relatando sus historias, siendo corporalmente coherentes, sinceras, expresando y transformando su dolor.

Memoria del cuerpo, voz y objetos

Encontramos también la memoria del cuerpo, voz y objetos. Con esta memoria se rescata el uso y el lugar del cuerpo, la voz y los objetos, los cuales permiten generar la denuncia y la memoria de lo sucedido. En la obra “Antígonas, tribunal de mujeres”, las madres tocan la esencia simbólica y afectiva de una memoria viva y paradójicamente silenciada y oculta, logrando ellas visibilizarla, darle voz y reclamar justicia ante estos actos.

Aparece aquí la memoria del cuerpo, voz y objetos como una co-construcción social que produce consecuencias directas en el espectador y en los sujetos que la realizan generándose así la memoria compartida. Vázquez (2001, como se citó en Rodríguez, 2001) manifiesta que recordar es exactamente hacer memoria, hacer tiempo, construirlo, darle sentido, significarlo y resignificarlo, pues no hacemos memoria para volver a saber de algo que quedó fijado en el pasado, sino para crear ese pasado y con ello darnos la posibilidad de construir el futuro.

Esta memoria permite el desarrollo de procesos transformadores, y como lo menciona el director de la obra, Satizábal (2014, como se citó en González, 2014):

Ellas se vuelven rebeldes, y vuelven a habitar su cuerpo y su palabra y su voz, convierten el dolor en fuerza, y convierten el dolor en afirmación, en memoria, en capacidad de

contar lo que pasó y de contarlo de un modo muy claro, muy conmovedor y muy irritante, uno escucha eso y uno se irrita. (p, 58).

Memoria como ritual de resarcimiento: cuerpo, voz y objeto

Otra de las memorias que se logra concluir con este trabajo es la Memoria como ritual de resarcimiento: cuerpo, voz y objeto. La obra “Antígonas, tribunal de mujeres” expone una ritualidad y resarcimiento; es una memoria ritual porque son actos simbólicos, especiales y diferentes a los ordinarios, cada narrativa es exclusiva y sublime, a través del cuerpo ellas recuperan la memoria por medio de una solidaridad femenina donde con coreografías, gestos, movimientos individuales y colectivos ellas expresan su dolor por la ausencia del hijo, a través de la voz en el momento justo las madres con cantos y relatos expresan el dolor de la ausencia, traen presente el hijo ausente, exigen justicia y hacen denuncia de los victimarios de manera directa. A través de los objetos le dan un significado ritual y sagrado, manipulándolo, observándolo y moviéndolo con suavidad, atención y respeto lo observan, porque saben que allí está la presencia de la ausencia;

Se genera el resarcimiento pues vemos como el teatro se convierte en mecanismo de sanación a través de las narrativas de cuerpo, voz y objetos, transformando una dimensión trágica y mortífera a una energía vital frente a la muerte, la ausencia, y la lucha contra el olvido. El arte permite que se genere esta memoria de resarcimiento ya que este es curativo, Levine (1999, como se citó en Alice, 2015) manifiesta que a través de la práctica artística se intensifica y profundiza en experiencias somáticas, se generan proyectos que no solo se limitan a lo artístico y social, sino que alcanzan límites con el proyecto terapéutico de manera individual o colectivo. Y como menciona Proaño (2015):

La práctica comunitaria de teatro hace consciente lo implícito inconsciente, lo piensa, lo transforma y en tanto tal, libera el cuerpo de los moldes aprendidos y asimilados a través del tiempo por la socialización y la “civilización” a la que está expuesta la persona desde que nace (p, 37).

Esta posición del arte hace que la obra emerja esta memoria de resarcimiento pues las madres se hacen más conscientes de las diversas posibilidades para relacionarse con las emociones emanadas por sus realidades.

Memorias en polifonías: cuerpos, voces y objetos

Y finalmente emerge una categoría de memoria que hace cierre a lo encontrado a través del performance como expresión del yo y la otredad es: Memorias en polifonías: cuerpos, voces y objetos. A través de “Antígonas, tribunal de mujeres”, se ve una memoria en polifonías. La palabra polifonía, etimológicamente, viene del griego polifonía que significa “muchas voces”, y la Real Academia Española la define como “conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico” (2001).

Bajtín (1993, como se citó en Rojas, 2013) destaca que:

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la libertad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento. (p, 80).

Por ende, en la polifonía, el significado de un enunciado está hecho de las relaciones que mantiene con otros discursos, es decir, que el significado no solo es una descripción de un mundo real extralingüístico, sino un juego relacional intralingüístico. Según Fuentes (1995), el locutor en la polifonía no es enunciador (o no es el único enunciador) de lo que está emitiendo, no se responsabiliza de ello. Hace alusión a otras comunicaciones, a otros discursos, incrustados dentro del suyo propio.

Entendiéndose la polifonía como esta unión de voces, emerge una memoria en polifonías en la obra “Antígonas, tribunal de mujeres”, donde los cuerpos, los objetos y las voces de cada una de las identidades discursivas (madres de Soacha) se combinan, cambian de lugar y se transforman realizando un tejido uniforme, apretado de protestas, reclamos y denuncias a los victimarios de sus hijos. Esta memoria permite la expresión de lo polifacético de la vida: sus complejidades, aciertos, desaciertos, etc. Somos seres polifónicos con voces, ruidos, ecos y nos nutrimos con el intercambio de estos.

Así pues, en este proyecto de investigación, no se alude a solo una memoria colectiva, sino a una memoria que va más allá y permite entablar esos múltiples tejidos con los otros, co-construir verdades, certezas y evidencias reafirmando un hecho a través del cuerpo, la voz y objetos.

Los actores de esta memoria polifónica en la obra “Antígonas, tribunal de mujeres” son: las madres de Soacha, quienes aparecen con el cuerpo y sus nociones transformadoras, sagradas y potentes pronunciando el enunciado(protesta, reclamo y denuncia ante las ejecuciones extrajudiciales); los hijos ausentes, quienes son puestos en escena por medio de objetos, y

finalmente los victimarios, que son visibilizados y acusados abiertamente mediante la voz con cantos y relatos acusatorios y argumentados.

Esta memoria tiene una colosal fuerza que tiene impacto en quienes la realizan y la observan, pues no es un yo individual, es un yo social. Cada mujer se constituye como un colectivo de numerosos yoes, así el yo entra en relación con un tú, con el que se complementa.

Referencias Bibliográficas

- Alice, T. (2015). PARC (Performances de Arte Relacional como Cura): performance e somatic experiencing. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(2), 396-412. <https://doi.org/10.1590/2237-266045938>
- Araiza, E. (2014). Detrás de un performance siempre hay otro: De cómo dialogan entre sí diferentes modalidades performativas. *Alteridades*, 24(48), 23-34. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172014000200003&lng=es&tlng=es.
- Arfuch, L (2012). Narrativas del yo y memorias traumáticas. *Florianópolis*, v. 4, n. 1, p. 45 – 60. <https://www.redalyc.org/pdf/3381/338130378004.pdf>
- Arfuch, L (2014). (Auto) biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, N° 1, pp. 68-81. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qyASQUmY-WIJ:ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/download/ARFUCH/pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>
- Ayerbe, N. (2017). Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies]*, 7(3), 551-572. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4635/463554520005>
- Barandica, M. Belalcazar, J. y Botero, Y (2019). Cap. IV. Las leyes de victimas en Colombia: la noción de víctima y los Derechos Humanos. Un análisis comprensivo en el marco de

negociación de conflicto armado en Colombia. *Miradas interdisciplinarias del contexto*, p. 83 – 100. Editorial Redipe.

Barandica, M (2020). *Reconocimiento/autorreconocimiento de la víctima del conflicto armado colombiano – Una mirada desde la Ley y sus narrativas*- Palmira

[Monografía]

<https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/31927/mbarandicaa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Belalcázar, J (2016). El despliegue de las relaciones sociales, su análisis a través de grafos narrativos. (pp. 1-342).

Belalcázar, J (2018). Cap. 2. Actos de memoria: como formas emergentes de resistencia en el marco del conflicto armado colombiano. *Psicología y asuntos colombianos actuales: Una mirada desde la investigación doctoral* pp 25 – 32.

https://www.researchgate.net/publication/328570059_Psicologia_y_asuntos_colombianos_actuales_Una_mirada_desde_la_investigacion_doctoral

Belalcazar, J. y Molina, N. (2017). Los tejidos de las mujeres de Mampuján: prácticas estético-artísticas de memoria situada en el marco del conflicto armado colombiano. *Andamios*, 14(34), 59-85.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000200059&lng=es&tlng=es.

Brand, Á. (2018). Fabular un pueblo a través del arte. *Educación en Revista*, 34(67), 39-54. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.56116>

Brijaldo, G. (Enero – junio de 2014). Interpretaciones Íntimas sobre la Escritura Performativa.

La Palabra (24), 111 – 117.

Cabana, K y Gómez, J (2010) *¿A dónde van? la desaparición forzada en Colombia: 3 voces de una guerra*. Bogotá, DC. [Monografía]

<https://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis398.pdf>

Cabruja, T, Vázquez, F y Íñiguez, L. (2000). Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, p. 61-94.

https://www.researchgate.net/publication/28051592_Como_construimos_el_mundo_relativismo_espacios_de_relacion_y_narratividad

Campo (2016). Poéticas de la visibilidad/poéticas de la ausencia: cuerpo y teatralidad.

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria. ISSN 2362-2075.

Año 3 Número 5, pp 12-32

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6P9t9tG7B_AJ:ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/download/Del%2520Campo/pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co

Cano, B. (2018). Aproximaciones al cuerpo performático: hacia una corpo-política de la presencia. *La ventana. Revista de estudios de género*, 5(47), 7-38.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362018000100007&lng=es&tlng=es.

Carrizosa, C. (2011). “El trabajo de la memoria como vehículo de empoderamiento político: La experiencia del Salón del Nunca Más”. *En Boletín de Antropología*.

<https://www.redalyc.org/pdf/557/55722568001.pdf>

Cifuentes, J (2018). « Antígonas Tribunal de Mujeres: *un ejercicio teatral de memoria* », América, 52. <https://doi.org/10.4000/america.2229>

Colprensa (2017, mayo, 19). Uribe se retracta sobre “falsos positivos” de Soacha. Periódico

El Heraldo. <https://www.elheraldo.co/colombia/uribe-se-retracta-sobre-falsospositivos-desoacha-363485>

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2009). *Recordar y narrar el conflicto Herramientas para reconstruir memoria histórica. Área de Memoria Histórica - CNRR* – Editorial Foto letras S.A

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/cajadeherramientas/presentacionbaja.pdf>

Cortés, C (2009). Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, Núm. 9, pp. 165-197.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072009000200007

Durán, V, Messina, L y Salvi, V (2014) Dossier “Espacios de memoria: controversias en torno a los usos y las estrategias de representación”. *Clepsidra*.

[file:///C:/Users/jojar/Desktop/Tesis%202019/Inicio/Estado%20del%20Arte/5\)%20Memoria/V1.%20Espacios%20de%20memoria%20controversias%20en%20torno%20a%20los](file:///C:/Users/jojar/Desktop/Tesis%202019/Inicio/Estado%20del%20Arte/5)%20Memoria/V1.%20Espacios%20de%20memoria%20controversias%20en%20torno%20a%20los)

El CEP (19 de mayo de 2013). *Arturo Fontaine: A partir de Antígona* [Archivo de video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1PP1SefRZK4>

Esperón, J (2014). Sorprendente el poder del cuerpo. Deleuze y su interpretación de

Nietzsche y Spinoza. *Philosophia* 74/1 I 2014 I pp. 39 a

54. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/6626/philosophia-2014-1-002-esperon.pdf

Ferrándiz, F (2019). Descifrando el “subtiero”: las exhumaciones de fosas comunes como

herramienta de reparación. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre*

Memoria / ISSN 2362-2075. Volumen 6, Número 11, pp 162-

181. https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/clepsidra_11_simples_baja_opt.pdf#page=162

Fortuny, N (2014). Imágenes sobrevivientes: Fotografía y memoria en una obra de Paula

Luttringer; Instituto de Desarrollo Económico y Social; *Clepsidra*; 1; 1; 4-2014; 14-

27. <http://hdl.handle.net/11336/35317>

Fortuny, N y Gamarnik, C (2019). Dossier: “Fotografía, violencia política y memorias en

América Latina”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre*

Memoria Volumen 6, Número 11, pp 6-11

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:uQLNMr7EFhgJ:ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/download/GAMARNIK-FORTUNY/pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>

Fuentes, C (1995). Polifonía y argumentación: Los adverbios de verdad, certeza, seguridad y evidencia en español. *Lexis. Vol. XIX. No 1*. <https://idus.us.es/handle/11441/54496>

Gaitán, C. (2017). Gestos Y Prácticas De Paz: los Procesos De Identidad De Orden Político, Social y Cultural De Las Mujeres Pertenecientes a la Organización Madres De Soacha a Partir de las Ejecuciones Extrajudiciales, Cundinamarca, Colombia. [Monografía]. <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/6066>

Galeano, L (2017). *Estado del arte de los estudios sociales sobre la memoria del conflicto armado en Colombia 2005 – 2015* [Monografía] https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/12491/LeidyMarcela_GaleanoAcosta_2017.pdf;jsessionid=2C97EAA2C96CD7F4AF5B3EEE88F01129?sequence=2

Gergen, K (1992). El yo saturado. https://es.wikiversity.org/wiki/El_yo_saturado

Gergen, K (2009) El ser relacional, más allá del yo y de la comunidad. Editorial desclee de Brouwer. <https://www.edesclee.com/img/cms/pdfs/9788433027979.pdf>

Giraldo, M (2019), Huellas para evocar las ausencias en el Salón del Nunca Más.

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria / ISSN 2362-2075.

Volumen 6, Número 11, pp 142-159.

https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/clepsidra_11_simples_baja_opt.pdf#page=142

González, J (2014). *El teatro como un aporte a la reparación a víctimas de violencia política en Colombia (Bogotá, Colombia)*. [Monografía]

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/15848/GonzalezMahechaJuanita2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Grupo de Memoria Histórica. ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad.

Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>

Guglielmucci, A. (2017). « El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia ».

<http://journals.openedition.org/revestudsoc/608>

Insunza, A (2015). La religiosidad popular como agente de transformación: Análisis desde el drama social y el repertorio. Universidad Alberto Hurtado.

Jelin, E (2014). Memoria y democracia: Una relación incierta. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 59(221), 225-241.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182014000200010&lng=es&tlng=es.

Jiménez, A y Infante, R y Cortés, R (2011). Escuela, memoria y conflicto en Colombia. Un ejercicio del estado del arte de la temática. *Revista Colombiana de Educación*, N.º

62. PP 287 – 314. <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n62/n62a15.pdf>

Kaufman, S (2014). Violencia y testimonio Notas sobre subjetividad y los relatos posibles.

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, ISSN 2362-2075, N°

1, pp. 100-113.

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/viewFile/KAUFMAN/pdf>

Larrosa, J (2007). Narrativa, Identidad y Desidentificación. Cap. 25 de La Experiencia

De La Lectura.

https://books.google.com.co/books?id=Xzu45yu6uKUC&pg=PT577&lpg=PT577&dq=Larrosa+Jorge.+Narrativa,+Identidad+y+Desidentificaci%C3%B3n.+Cap.+25+de+La+Experiencia+de+La+Lectura&source=bl&ots=I_ZL5YHyRw&sig=ACfU3U0oc_iMDeMJlVqrmY75N9_EoZ-X2g&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwixv8ffsZTqAhUCRDABHftSCf0Q6AEwA3oECAsQAQ#v=onepage&q=Larrosa%20Jorge.%20Narrativa%2C%20Identidad%20y%20Desidentificaci%C3%B3n.%20Cap.%2025%20de%20La%20Experiencia%20de%20La%20Lectura&f=false

Ley 589 (2000).

https://www.defensoria.gov.co/public/Normograma%202013_html/Normas/Ley_589_2000.pdf

Ley 975 (2005). Fiscalía General de la Nación relatoría Unidad de justicia y paz.

https://www.cejil.org/sites/default/files/ley_975_de_2005_0.pdf

Ley 1448 (2011). Unidad de Víctimas.

<https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/ley-1448-de-2011.pdf>

López, H (2001). *Investigación cualitativa y participativa*. Medellín. [Monografía].

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/co/deed.es>

Losada, M (2019). Trayectorias narrativas -los despliegues del yo- de dos jóvenes egresados de una casa de protección del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar. Palmira. [Monografía].

Lozano, X. (2011). *Aportes de la psicología política latinoamericana a la teoría de la Acción colectiva. El caso de las ejecuciones extrajudiciales en Colombia 2002 – 2008*. [Monografía].

<http://www.catedralibremartinbaro.org/pdfs/APORTESDELAPSICOLOGIAPOLITICALATINOAMERICANA.pdf>

Machado, A (1912). Campos de Castilla. Fundación el libro total. Recuperado de:

<https://www.llibrototal.com/llibrototal/?t=1&d=6858>

Magris, C (2006). Utopía y desencanto. Reina del mar editores.

Márquez, A (2005). La víctima en el sistema de justicia restaurativa. *Prolegòmenos. Derechos y valores*, VIII (16), 91- 110- <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=876/87616806>

Mateo, R. (2013). La politización de la maternidad ante la impunidad en Colombia: el caso de las madres de Soacha. *Revista internacional de pensamiento político*, 8, 41-53.

<https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/3657>

Messina, L y Larralde, F (2019). Dossier: “Políticas públicas de memoria: el Estado frente al pasado represivo”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre*

Memoria / ISSN 2362-2075. Volumen 6, Número 12, octubre 2019, pp 8-15.

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6cGLfhbuL4QJ:ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/download/MESSINA-LARRALDE%2520ARMAS/pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>

Moya, E (8 de mayo 2014). "El yo saturado" Kenneth Gergen.

<http://psicologiasocialsocial.blogspot.com/2014/05/el-yo-saturado-kenneth-gergen.html>

Nieto, J. (2010). *Tratamiento de los medios al tema de los falsos positivos en Colombia (semana – el espectador – el tiempo)*. Bogotá, DC. (Monografía).

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5472/tesis486.pdf?sequence=1>

Olarte, M y Castro, J (2019). “Notas forenses: conocimiento que materializa a los cuerpos del enemigo en fosas paramilitares y falsos positivos”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 34: 119-140. <https://doi.org/10.7440/antipoda34.2019.0>

Oquendo, H (2014). En la cama con mi madre: pensar y sentir la teología desde la piel. *Revista Perseitas*, 2(1), 86-112. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4989/498951552006>

Paniagua W. (2010). La victimidad. Una aproximación desde el proceso de resarcimiento en la región Ixhil del noroccidente de Guatemala. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2010/tdx-1222110-175842/wps1de1.pdf>

Panizo, L (2015). Corporizando la muerte: una contribución a la antropología de la muerte.

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, ISSN 2362-2075, N° 3,

marzo 2015, pp. 154-155.

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:a8SEGAERE-sJ:ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/download/PANIZO/pdf+&cd=2&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>

Pardo, J (2011). El cuerpo sin órganos – presentación de Guilles Deleuze. Ed. Pre-textos, Valencia. <http://www.medicinayarte.com/img/Pardo,%20J-L.%20-%20El%20cuerpo%20sin%20organos..pdf>

Pollack, M (2006). Memoria, olvido, silencio.

https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/memorias/Pollak.pdf

Proaño, L (2015). Materialización de la memoria en el cuerpo comunitario: des-haciendo el trauma. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. ISSN 2362-2075. Año 3 Número 5 Marzo 2016, pp 34-48.

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Proa%C3%B1o%20G%C3%B3mez>

Real Academia española. Diccionario de la lengua española, 22º Edición. 2001. www.rae.es

Rezende, D y Alice, T. (2017). Performers sem Fronteiras, uma plataforma clínico-performativa de ações em arte relacional. *Fractal: Revista de Psicologia*, 29(2), 196-202. <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/2332>

Robin, R (2014). Sitios de memoria e intercambios de lugares. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, N° 2, octubre 2014, pp. 122-145.

[file:///C:/Users/jojar/Desktop/Tesis%202019/Inicio/Estado%20del%20Arte/5\)%20Memoria/V1.%20Espacios%20de%20memoria%20controversias%20en%20torno%20a%20los%20usos%20y%20las%20estrategias%20de%20representaci3n/3\)%20Sitios%20de%20memoria%20e%20intercambios%20de%20lugares.pdf](file:///C:/Users/jojar/Desktop/Tesis%202019/Inicio/Estado%20del%20Arte/5)%20Memoria/V1.%20Espacios%20de%20memoria%20controversias%20en%20torno%20a%20los%20usos%20y%20las%20estrategias%20de%20representaci3n/3)%20Sitios%20de%20memoria%20e%20intercambios%20de%20lugares.pdf)

Rodríguez, A (2014). *Factores de impunidad en ejecuciones extrajudiciales cometidas por miembros de la fuerza pública en el periodo de la seguridad democrática. Bogotá, DC.*
[Monografía] <http://www.bdigital.unal.edu.co/40970/>

Rodríguez, E. (2001). La memoria como acción social. Barcelona: Paidós. Athenea Digital.
Revista de pensamiento e investigación social, [S.l.]
<https://atheneadigital.net/article/view/n0-rodriguez-2/9>

Rojas, J (2013). Polifonía bajtiniana en Memorias de una antigua primavera. *Kaleidoscopio Volumen 10 – N 19*. Pp.78-85
<http://revencyt.ula.ve/storage/repo/ArchivoDocumento/kaleido/v10n19/art08.pdf>

Sánchez, F (30 de agosto de 2017). *Este fotógrafo enterró a las madres de Soacha para suturar sus heridas*. Vice. https://www.vice.com/es_co/article/wjjkyw/fotografia-entierro-madres-de-soacha-suturar-falsos-positivos

Sandoval, J (2010). Construccinismo, conocimiento y realidad: una lectura crítica desde la Psicología Social. *Rev. Mad. N° 23, pp. 31-37.*
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:W-ltCZsarVcJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3656447.pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>

- Satizábal, C. (2015). Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro–. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 250-268.
- Sehn, C. & Zordan, P. (2014). Imagem: do cinema para a performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 4(3), 551-568. <https://dx.doi.org/10.1590/2237-266044271>
- Sentencia C-781/12 (s.f). Definición de victimas en la ley con referencia a daños por infracciones ocurridas con ocasión del conflicto armado-concepción amplio.
https://www.ictj.org/sites/default/files/subsites/ictj/docs/Ley1448/Sentencia_de_constitucionalidad-Ley1448-C-781-12.pdf
- Siciliani, J.M. (2014). Contar según Jerome Bruner. *Itinerario Educativo*, xxviii (63), 31-59.
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jm1C2diO2s0J:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6280205.pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>
- Solidarios Canal Sur (2 de noviembre de 2016). La lucha de las madres de Soacha (Colombia). Archivo de video. YOUTUBE. https://www.youtube.com/watch?v=_ChSLDWny6Y
- Tamayo, R. (2016). Ser re (des)conocido como víctima: las víctimas del conflicto armado colombiano en la obra Copistas. *Palabra Clave*, vol. 19, núm. 3, pp. 919-937.
<https://www.redalyc.org/pdf/649/64946476010.pdf>
- Toro, C (2019). *Memoria, Resistencia y Empoderamiento Social Femenino por la vida y la Dignidad. El proceso de transformación del dolor de Las Madres de Soacha en los casos de los Falsos Positivos*. Bogotá, DC. [Monografía]
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41900>

Verdad abierta (6 de abril de 2018). Memoria ‘Falsos positivos’: macabra estrategia para mostrar que se estaba ganando la guerra. <https://verdadabierta.com/falsos-positivos-macabra-estrategia-mostrar-se-estaba-ganando-la-guerra/>

Verzero L, La Rocca M Y Diz, M (2016). Dossier “Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente del Cono Sur”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. ISSN 2362-2075. Año 3 Número 5 pp 6-10. Recuperado de <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CstwbFSNbxMJ:ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/download/Diz%2520-%2520La%2520Rocca%2520-%2520Verzero/pdf+%&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>

Villaseñor, A (2013). La transfiguración de la imagen del cuerpo: de la danza moderna a la videodanza. *Morelia, Michoacán*. [Monografía]
http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB_UMICH/94/IIF-M-2013-1131.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Zien, K. (2014). Estudios avanzados de performance Diana Taylor y Marcela Fuentes (selección). *Investigación Teatral Vol. 4, Núm. 6*. (Pp 123- 131).
<http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1075>